



Defining museums of the 21st century: plural experiences

Editors

Bruno Brulon Soares

Karen Brown

Olga Nazor

ICOFOM

ICOM
international
committee
for museology

Definir los museos del siglo XXI: experiencias plurales

Definir os museus do século XXI: experiências plurais

Defining museums of the 21st century: plural experiences

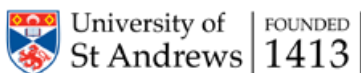
Trabajos de los simposios del ICOFOM en Buenos Aires,
Rio de Janeiro y St Andrews, en Noviembre, 2017

Trabalhos dos simpósios do ICOFOM em Buenos Aires,
Rio de Janeiro e St Andrews, em novembro 2017

Papers from the ICOFOM symposia in Buenos Aires, Rio
de Janeiro and St Andrews, In November 2017

Editores / Editors:
Bruno Brulon Soares
Karen Brown
Olga Nazor

ICOFOM ICOM
international
committee
for museology



This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 693669.

This publication brings together a selection of papers presented in the three symposiums organized by ICOFOM under the general theme ***Defining the Museum of the 21st century***, with Universidad Nacional de Avellaneda – UNDAV, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO and University of St Andrews, held in Buenos Aires, Rio de Janeiro and St Andrews, respectively, in November 2017.

Comité Internacional para la Museología – ICOFOM
 Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM
 International committee for Museology – ICOFOM

Editores / Editors

Bruno Brulon Soares
 Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Karen Brown
 University of St Andrews

Olga Nazor
 Universidad Nacional de Avellaneda - UNDAV

Presidente del ICOFOM / Presidente do ICOFOM / President of ICOFOM

François Mairesse, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França

Comité científico / Comitê científico / Academic committee

Bruno Brulon Soares (UNIRIO), Karen Brown (University of St Andrews), Olga Nazor (UNDAV), François Mairesse (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle), Helena Cunha de Uzeda (PPG-PMUS/UNIRIO), Luciana Menezes de Carvalho (UNIFAL/MG), Maria Amélia Reis (PPG-PMUS/UNIRIO).

Published in Paris, ICOM / ICOFOM, 2018
 ISBN: 978-92-9012-437-5 (paper version)
 ISBN: 978-92-9012-440-5 (electronic version)

Table of contents

Introduction

Introducción	9
Introdução	18
Introduction	27

Bruno Brulon Soares, Karen Brown, Olga Nazor

Definir los museos del siglo XXI: experiencias plurales

El museo del siglo XXI, hacia una nueva definición	39
--	----

José Linares Ferrera

El reto de definir el museo del Siglo XXI: algunas cuestiones de la semántica y la estructura	45
---	----

Olga Nazor

¿La definición de museo o el museo que nos define?	51
--	----

Eduardo Ribotta

Hacia un museo inestable	59
--------------------------------	----

Suzuki Rey

La sociedad se transforma y el museo también: ¿cuál será el lugar del museo en el Siglo XXI?	66
--	----

Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa

Museo, constructor de ciudadanía	75
--	----

Sandra Escudero

Retos para la transformación del museo tradicional al museo del siglo XXI	81
---	----

Carlos Vázquez Olvera

La definición de museo desde el punto de vista de lo privado	85
--	----

Lucía Astudillo Loor

Definir os museus do século XXI: experiências plurais

Museu experimental urbano e estratégias de reconhecimento social 91

Lygia Segala

Museu plebeu: digressões sobre o Museu da Beira da Linha do Coque (Recife-PE-Brasil) 99

Gleyce Kelly Heitor

O museu brasileiro, seus quereres e poderes, para uma improvável definição – o caso do Museu das Remoções 105

Alex Rodrigues Venancio

Joyce Mendes Gomes Barros

Sandra Maria de Souza Teixeira

Revisiting the ICOM Definition of a Museum through the lens of EU-LAC Museum Relations 112

Karen Brown

The case for an inclusive museum: a perspective from excluded groups and communities 119

Jamie Allan Brown

A redefinição do Museu do Índio a partir da experiência dos indígenas 127

Leandro G. N. Moraes

Pensar os museus numa perspectiva latino-americana: a atualidade da Mesa Redonda de Santiago do Chile 134

Luciana Christina Cruz e Souza

Terceirização e seu impacto nas relações de trabalho: o caso dos museus 140

Ana Paula Rocha de Oliveira

Inclusion vs. Exclusion in Museums: the invisibility of people with disability 146

Silvilene de Barros Ribeiro Moraes

Maria Amélia G. de Souza Reis

A mediação como construção conjunta de conhecimento: Um relato de experiência no Museu Casa de Rui Barbosa 153

Paula Ribeiro Trocado

Defining museums of the 21st century: plural experiences

<i>Museum in colonial contexts: the politics of defining an imported definition</i>	163
<i>Bruno Brulon Soares</i>	
ICOM's museum definition, Code of Ethics and policy in favour of museums and heritage	169
<i>Alberto Garlandini</i>	
Safeguarding Intangible Cultural Heritage – How the Role of Museums is Evolving in Response to a New Heritage Protection Paradigm	177
<i>Janet Blake</i>	
A structural approach of the museum definition	186
<i>François Mairesse</i>	
Embracing the intangible in our very tangible museums – a definition fit for Scotland's museums?	193
<i>Joanne Orr</i>	
It's the Principles that Matter	198
<i>Graham Black</i>	
Redefining Contemporary Museums – An East African Perspective	206
<i>Rosalie Hans</i>	
Museum Definition, Ireland	215
<i>Robert Heslip</i>	
Why is the definition of a community museum important? ..	222
<i>Teresa Morales and Cuauhtémoc Camarena</i>	
Autores / Authors	229

Intro- duc- tion

Introducción

Entre los años 2017-19, el Comité de Museología del ICOM, ICOFOM, organiza un debate internacional sobre la Definición del Museo del ICOM (2007). Los resultados del debate de ICOFOM se incorporarán al amplio análisis de la definición que está organizando el Comité Permanente del ICOM sobre Definición, Perspectivas y Potenciales de los Museos (MDPP) con vistas a las revisiones de las definiciones con motivo de la Asamblea General del ICOM en Kioto, en septiembre de 2019, en caso de que haya revisiones.

El debate sobre los conceptos y definiciones clave para el campo de los museos ha estado en el ámbito del ICOM desde sus primeros años. El ICOM fue creado en 1946 como órgano administrativo no gubernamental con estatuto consultivo en la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Dirigido por profesionales de los museos para profesionales de los museos, desde sus inicios los miembros y directores del COM han tenido que hacer frente al reto de crear una definición única de “museo” que englobe la gran variedad de experiencias internacionales relacionadas con el término. Especialmente desde 2003-2004, el ICOM ha emprendido una profunda reflexión y análisis para tratar de actualizar su Definición de museo de acuerdo con las realidades de la comunidad museística mundial, teniendo en cuenta la diversidad cultural en los diferentes contextos del mundo en que se utiliza el término. Alrededor de 2003-2004, la lengua inglesa se convirtió aparentemente en la *lingua franca* del ICOM, que mantiene tres lenguas oficiales: español, francés e inglés. Los debates sobre la definición de museo para 2007 se llevaron a cabo principalmente en inglés, y la definición se tradujo del inglés a otros idiomas. Según los Estatutos del ICOM, adoptados por la 22ª Asamblea General en Viena, Austria, el 24 de agosto de 2007 y adoptados por la UNESCO:

“Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su entorno con fines educativos, de estudio y de deleite.” (ICOM, 2007).

En junio de 2017 se celebró en la Sorbonne Nouvelle de París el simposio inaugural “Definir el museo del siglo XXI” (Mairesse, 2017). Tras la conferencia de París, en noviembre de 2017 se celebraron simposios sobre el tema “Definir el museo del siglo XXI” en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV, Argentina), en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, Brasil) y en la Universidad de St Andrews (USTAN, Escocia), en español, portugués e inglés, respectivamente.

Este esfuerzo internacional y multilingüe se ha revelado constructivo a muchos niveles, poniendo de relieve una serie de cuestiones inmediatas, como el poder de una *lingua franca* organizativa y la fidelidad de la traducción en los distintos países, el uso de la definición en las decisiones jurídicas, políticas y de financiación, y la geopolítica de las relaciones pasadas, presentes y futuras entre Europa y América Latina en el mundo de los museos. Esta fue la razón por la que la conferencia en St Andrews promovió la reiteración de Escocia a través de su proyecto Horizon2020 EU-LAC-MUSEUMS, que investiga cuestiones de museos, comunidad y sostenibilidad.

El primer simposio se celebró en Avellaneda, Buenos Aires, Argentina, los días 9 y 10 de noviembre de 2017. Organizado por ICOFOM LAM, el Subcomité de ICOFOM para América Latina y el Caribe, junto con el Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), fue financiado por el Ministerio de Cultura de Argentina. Los ponentes fueron invitados a Avellaneda en base a su reconocida trayectoria en el campo, incluyendo profesores de universidades latinoamericanas que desarrollan programas de museología.

En el acto de inauguración, la licenciada Olga Nazor, presidenta de ICOFOM LAM, afirmó que el mes de noviembre de 2017 será recordado como un período clave en la discusión sobre la definición del museo del siglo XXI. Esto se debe a que tres importantes foros universitarios, celebrados casi simultáneamente en América Latina y Europa, aportarían sus voces constructivas y sus interesantes puntos de vista sobre el tema.

Los oradores fueron: Carlos Vázquez Olvera, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH); Heloisa Fernandes Gonçalves da Costa, Universidad Federal de Bahía, Brasil (UFBA); José Luis Linares Ferrera, Presidente del Comité Cubano del ICOM; Sandra Escudero, Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Argentina; Eduardo Ribotta, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina (UNT); Susuki Rey, Museo Social de la Universidad Argentina, Argentina (UMSA); y Lucía Astudillo Loor, Directora del 'Museo de los Metales', Cuenca, Ecuador. Durante el primer día del simposio, se llevaron a cabo sesiones de conferencias, seguidas de sesiones de preguntas y respuestas. El segundo día fue el de los talleres, organizados y coordinados por los oradores invitados.

José Linares Ferrera propuso el análisis permanente de la definición para asegurar que el museo viva y actúe dentro de cada período histórico. Susuki Rey, por su parte, se preguntó si es posible, o incluso deseable, alcanzar una definición de alcance global aplicable a todos los contextos. Astudillo Loor dio su propia definición de museo y lo caracterizó como una institución flexible, inclusiva, sensible a las necesidades culturales, sociales, económicas e informativas de los seres humanos y protectora de su memoria y patrimonio. Ribotta sugirió algunas características distintivas que deben tener los museos latinoamericanos. Por su parte, Vázquez Olvera afirmó que la definición debe ofrecer argumentos sólidos que influyan en los responsables de establecer

regulaciones y políticas culturales. Heloisa da Costa conceptualizó el museo como un lugar con el potencial de convertir la impotencia en pleno poder en un espacio procesual. Por su parte, Escudero aportó el concepto de la institución como constructora de ciudadanía. Muchas de estas ideas tendrían eco y se expandirían de diferentes maneras, pero con voces similares, en Río y en Escocia.

La idea de organizar en Río de Janeiro un simposio sobre la definición de museo en el siglo XXI se ajusta a los objetivos del Grupo de Investigación sobre Museología e Imagen Experimentales (MEI), basado en los trabajos de profesores y estudiantes de museología de la UNIRIO y del Programa de Posgrado en Museología y Patrimonio - PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). Estas iniciativas se han centrado en la diversidad y complejidad de las experiencias de los museos en América Latina y, en particular, en Brasil. Las diferentes formas y expresiones de los museos de la región plantean el desafío de debatir los términos de una definición global: desde el museo colonial tradicional, el escenario social brasileño testimonia hoy, y por un tiempo, una gran variedad de experiencias, tales como diversos museos experimentales, museos comunitarios, ecomuseos, museos sociales, museos de favela, puntos de memoria (desarrollados de acuerdo con políticas específicas para el campo de los museos en la última década), etc. Estas expresiones no pueden ser comprendidas y definidas sin tener en cuenta los contextos sociales y políticos en los que han sido fomentadas en los últimos años, ni pueden ser debatidas desconectadas de los desafíos económicos y políticos específicos de esta parte del mundo.

Por estas razones, los ponentes elegidos para presentar sus puntos de vista en nuestro panel de apertura en el Museu da Vida (FIOCRUZ) el 16 de noviembre fueron sensibles a las implicaciones de debatir una definición de museo desde la perspectiva de la experimentación social en esta región. En esta provocativa sesión, los ponentes invitados procedían del mundo académico: Lygia Segala (Universidad Federal Fluminense), Karen Brown (Universidad de St Andrews y también organizadora del simposio en Escocia), y Jamie Brown (Universidad de St Andrew y el proyecto EU-LAC-MUSEUMS). Además, para el mismo panel, entre los oradores principales se encontraban museólogas directamente involucradas con el universo de la práctica museística en Brasil: Sandra Maria de Souza Teixeira (Museu das Remoções) y Gleyce Kelly Heitor (Universidad Federal de Goiás). En todos sus enfoques, la reflexión académica sobre la definición de museo no estaba divorciada de la práctica y la experimentación, lo que hizo que los debates fueran aún más críticos con respecto a la idea de una única definición “universal” para el museo. Sandra Teixeira presentó su testimonio como trabajadora y habitante del barrio de Vila Autódromo, una comunidad de Río de Janeiro que fue victimizada después de que el gobierno local utilizara métodos violentos para tratar de desalojar a los habitantes locales con el fin de construir las instalaciones para los Juegos Olímpicos de 2016. Algunos de los habitantes se resistieron a la expulsión, creando ese año el Museu das Remoções (Museo de las Mudanzas), que hoy es un museo de la resistencia de referencia para todo el país. Desde una perspectiva similar, Gleyce Heitor presentó el caso del Museu da Beira da Linha do Coque, en Recife, que desafía

la perspectiva estatal de lo que debería ser un “museo”. Adoptando métodos experimentales y una perspectiva subalterna, este estudio de caso crea la base de un “museo plebeyo” y una “museología plebeya”. Recuperando la historia de una de las primeras obras de memoria en una favela, Lygia Segala mostró el reciente trabajo de investigación realizado en Rocinha, el complejo de favelas más grande de Sudamérica, demostrando cómo una práctica museística compartida dio como resultado un trabajo comunitario que ha sido restaurado después de la experiencia inicial de Varal de Lembranças en la década de 1970. También desde una perspectiva social y experimental, las obras más teóricas de Karen Brown y Jamie Brown dialogaron directamente con las experiencias locales de los museos latinoamericanos. Mientras Karen discutía la definición del museo en su complejidad con respecto a diferentes realidades sociales y prácticas locales, Jamie se centró en la idea de la inclusión social, proponiendo una revisión de la definición actual. Ambas reflexiones se basaron en su experiencia con el proyecto UE-ALC-MUSEUM en confrontación directa con las prácticas de América Latina y el Caribe, pero también se refirieron a los museos comunitarios en Europa.

Durante los dos días del simposio en Río, después de las reflexiones del panel inicial, se organizaron cuatro talleres en el Museu da Vida (el 16 de noviembre) y en el centro cultural Oi Futuro (el 17 de noviembre). Los cuatro talleres se dividieron de acuerdo a temas específicos relacionados con la definición de museo en la realidad brasileña, que incluyeron: (1) Museos y Territorio; (2) Museos y Educación Emancipatoria; (3) Cibermuseología; (4) Trans-Museo. Los talleres reunieron un total de ciento veintiocho participantes durante los dos días de debates. En la reunión de síntesis, en la sesión de clausura, los debates condujeron a la aparición de un sinnúmero de elementos de la definición de museo que se consideraba necesario revisar, y se plantearon otras cuestiones que no figuran en el texto aprobado por el ICOM en 2007. Los participantes afirmaron que la búsqueda de una definición de museo implica pensar en él con un enfoque integrado, teniendo en cuenta el impacto político y social de sus acciones en los diferentes contextos. A partir del contexto latinoamericano y reafirmando los principios de la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972, se potenciaron los roles sociales y políticos de los museos, ya que estas instituciones están siendo utilizadas en el siglo XXI como instrumentos de resistencia, de existencia y de re-existencia por parte de los grupos sociales en contextos marginados y contrahegemónicos.

La organización del simposio en Escocia presentó diferentes retos y oportunidades. La Convocatoria de Trabajos fue diseñada para fomentar las contribuciones de aquellos que se ocupan del papel social de los museos con el fin de reflejar la riqueza de la experiencia en el Reino Unido en esta área y el actual enfoque de investigación del Instituto de Museos, Galerías y Colecciones de la Escuela de Historia del Arte (MGCI, por sus siglas en inglés). La conferencia fue organizada por Karen Brown y Jamie Brown (proyecto EU-LAC-MUSEUMS), y los profesores del programa de Estudios de Museos y Galerías (MGS) Ann Gunn, Nicôle Mehan y Ulrike Weiss. Los oradores vinieron del Reino Unido,

España, Francia, Italia, Irán, Israel, Brasil, México, Chile y Costa Rica. Dos de los trabajos se centraron específicamente en los “museos comunitarios” (en México y en África), un tema particularmente pertinente para los MUSEOS UE-ALC. Los oradores invitados - François Mairesse (Presidente de ICOFOM), Bruno Brulon Soares (Vicepresidente de ICOFOM y organizador del simposio de la conferencia UNIRIO Brasil), y Alberto Garlandini (Vicepresidente de ICOM) - ofrecieron conferencias de apertura, destacando inmediatamente las diferencias y tensiones entre lo que los oradores consideraban museos y para quiénes eran. Por un lado, una definición hegemónica de museo perpetúa la exportación de un concepto europeo al resto del mundo. Por otro lado, el hecho de que la definición esté incorporada en las leyes ayuda a las administraciones internacionales y nacionales (al tiempo que dificulta la incorporación de otras ideas). El día también incluyó la representación de las Galerías de Museos de Escocia y un debate sobre los museos independientes, destacando el papel de la definición de museo de la Asociación de Museos del Reino Unido y el impacto del proceso de Acreditación del Reino Unido, especialmente su implementación relacionada con las decisiones de financiación y la rendición de cuentas.

Las sesiones interactivas se consideraron un método importante para las conclusiones de la conferencia, de modo que la actividad de la audiencia con notas autoadhesivas y preguntas sobre la redacción de la definición produjeron retroalimentación escrita (véase la síntesis, en el sitio web del ICOM). El día concluyó con una sesión interactiva de mesa redonda del MDPP sobre la definición del ICOM dirigida por Luran Bonilla-Merchev (Presidente, ICOM Costa Rica), que tuvo lugar en grupos de aproximadamente 5-6 personas por mesa y fue facilitada por estudiantes voluntarios del curso MGS de St Andrews. Entre los participantes figuraron, entre otros, Alissandra Cummins (Barbados, ex Presidenta del ICOM), Janet Blake (Irán y Escocia, experta en patrimonio cultural inmaterial) y personal y graduados de St Andrews. Las respuestas abarcaron una gran variedad de cuestiones críticas a las que se enfrentarán los museos en los próximos decenios, en particular la crisis económica, las desigualdades e inseguridades mundiales, la migración, las nuevas tecnologías y el cambio climático, que exigen prioridades de preservación y conservación.

Los ensayos reproducidos en este número especial abordan una serie de cuestiones relativas a la definición actual del ICOM. Mairesse debate una definición universal con respecto a la institución internacional en evolución que es el museo, desentrañando la estructura de la definición en sus iteraciones históricas. Brulon aborda cuestiones de descolonización en relación con los museos y los sistemas de valores, cuestionando la lógica de una definición universal, mientras que Garlandini afirma el vínculo con el Código de Ética del ICOM y traza la historia de la definición en relación con las políticas instrumentales, incluyendo la Recomendación de la UNESCO de 2015 y la reunión del G7 de 2017 en Italia. Centrándose también en cuestiones jurídicas y políticas, Blake expone las deficiencias de la definición actual en vista de las aspiraciones de la Convención de la UNESCO sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, un punto reforzado por Orr en su explicación de la relación de Escocia con el

Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) y las definiciones de museo tanto dentro como fuera del ICOM. Esta idea de las opciones políticas en torno a las cuales funcionan las definiciones a nivel nacional es profundizada por Heslip, quien escribe sobre la situación híbrida de la relación de la política de museos de Irlanda del Norte con el Reino Unido y la República de Irlanda. Mientras tanto, ponencias de Morales y Camarena, Hans y Black se centran en el papel social de los museos en América Latina, África y el Reino Unido, destacando la relación entre los objetivos y principios de los museos y su público, o las comunidades en las que están integrados. Argumentan que los museos pueden promover la participación de la comunidad, y que una definición inclusiva permitiría al museo ser un vehículo para el empoderamiento del sujeto colectivo.

En sus primeras versiones, la definición del ICOM combinaba “museo” y “colección”, y en 1951 el museo se había convertido en un “establecimiento [administrativo] permanente” dentro de la definición. Sin embargo, esta noción de “permanencia” es cuestionada por varios de los documentos de este volumen que hablan de las realidades locales, desde los museos experimentales de la ciudad de Río de Janeiro hasta los museos insulares más remotos de Escocia. En Escocia, el sector de los museos independientes, que engloba iniciativas de patrimonio impulsadas por la comunidad que funcionan al margen de la definición del ICOM, está creciendo a un ritmo acelerado a medida que la responsabilidad por el patrimonio se traslada cada vez más al plano comunitario en respuesta a los recortes financieros, la falta de compromiso con los planes de acreditación y la potenciación de la comunidad.

Cambiar la definición de museo del ICOM de 2007 significaría cambiar su redacción (literalmente) y su impacto en una serie de legislaciones y protocolos nacionales. Este hecho lleva a una oportunidad para hacer que la definición sea más precisa en la traducción y más relevante para muchos contextos museísticos fuera de Occidente. El tema central de muchos de los ensayos de este volumen se refiere al papel social de los museos y a los desequilibrios mundiales en el mundo de los museos. Las implicaciones políticas y económicas de la definición oficial no pueden ignorarse: en países como Brasil, la definición de museo del ICOM está incorporada desde 2009 en la legislación nacional y se utiliza como referencia para las prácticas acreditadas por el Instituto Brasileño de Museos (IBRAM). Por ello, por un lado, la *institucionalización* fue considerada por algunos autores como un proceso excluyente de grupos sociales marginados y poblaciones tradicionales que no poseen los recursos necesarios (acceso a Internet, recursos financieros, etc.) para que su museo sea reconocido por el Estado como una “institución”. Por otro lado, cabe preguntarse si una definición variable del museo, que pudiera ser definida y redefinida por los propios beneficiarios de la llamada institución, permitiría reconocer las prácticas comunitarias y sostenerlas localmente.

En algunos de los ensayos de este número especial también se destaca que los museos no deben regirse tanto por definiciones o normas rígidas como por un conjunto de principios. Si bien el Código de Ética del ICOM refleja principios

éticos sólidos, la definición en sí misma a menudo es leída de forma aislada del Código de Ética por ciertos públicos. La suposición de que una definición de museo es de carácter universal presupone la tarea de redactar una prescripción general en lugar de suscitar debates reflexivos sobre lo que son los museos en el mundo contemporáneo. Varios de los textos aquí presentados exponen el funcionamiento interno del museo en su naturaleza política y social, destacando cómo la dominación de las relaciones plurales y dinámicas hacia el patrimonio cultural, en el centro de una definición universal, puede generar jerarquías estructurales entre prácticas hegemónicas y grupos subordinados.

Este problema se plantea en primer lugar -como lo han atestiguado estos coloquios- cuando el debate sobre la definición de museo comienza en una lengua oficial (o en las tres lenguas oficiales del ICOM), lo que conduce al problema de la interpretación cultural reducida a una mera traducción del texto final. Un lenguaje y su uso dan forma a la manera en que pensamos y definimos nuestros conceptos y términos, y ciertas instituciones pueden atribuirse a la literatura y las metodologías dominantes. Y sin embargo, incluso la sola palabra *museum*, museo o museu (y así sucesivamente) se refiere a diferentes fenómenos en diferentes contextos del mundo. Lo mismo se aplica a todos los demás términos de la definición completa del ICOM mencionada anteriormente en el idioma inglés. En los debates celebrados en las tres sedes de los simposios en América Latina y Europa participaron pensadores, trabajadores de museos o miembros de la comunidad que expresaron claramente que la tarea de definir el museo es polémica. Si se hace verdaderamente en el plano internacional, como el ICOM pretende que se haga, todas las voces deben ser escuchadas, lo que significa que los diferentes idiomas y formas de pensar deben participar en las negociaciones y en las disputas sobre el significado del museo y la denominación que se da al término para las generaciones futuras.

Este volumen de ensayos, y el discurso generado por ICOFOM y el Comité Permanente MDPP del ICOM, ofrecen una oportunidad para entablar un diálogo hacia un cambio geopolítico en la teoría y la práctica museológicas. En el periodo previo a la Asamblea General de Kioto de 2019, el ICOM tiene, por lo tanto, la oportunidad de escuchar y mostrar empatía hacia una amplia gama de voces y perspectivas sobre el futuro de los museos y sus perspectivas, y de examinar detenidamente cómo pueden y deben definirse los museos en el siglo XXI.

Agradecimientos

Este volumen no hubiera sido posible sin el apoyo científico y financiero de muchas personas y entidades.

La idea científica del debate y las primeras convocatorias de ponencias se iniciaron en París bajo la dirección científica del Presidente de ICOFOM, François Mairesse, y su equipo.

El simposio en Argentina fue apoyado por el Ministerio de Cultura de la República Argentina.

El simposio en Brasil fue apoyado por el Museu da Vida (FIOCRUZ) y el centro cultural Oi Futuro. Organizado por el Grupo de Investigación en Museología e Imagen Experimental (MEI) y el Programa de Postgrado en Museología y Patrimonio (PPG-PMUS) de la UNIRIO. La corrección de textos en portugués fue realizada por profesionales del Grupo MEI de la UNIRIO.

El simposio de Escocia contó con el apoyo del proyecto Horizon2020 EU-LAC-MUSEUMS y de la Escuela de Historia del Arte de la Universidad de St Andrews, y el intercambio de ponentes principales y editores entre Río de Janeiro y St Andrews contó con el apoyo del proyecto de la UE, que tiene por objeto fomentar la comprensión de la investigación birregional y las relaciones a largo plazo entre las instituciones culturales de Europa, América Latina y el Caribe. La corrección de textos en inglés fue realizada por Averill Buchanan.

Referencias

EU-LAC-MUSEUMS. (Este proyecto ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizon2020 de la Unión Europea en virtud del acuerdo de subvención n° 693669). <https://eulacmuseums.net/index.php/news-all/details/3/56>. Consultado el 11 de abril de 2018.

Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem. Site do Grupo de Pesquisa, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. <http://www.unirio.br/museologiaexperimental>. Consultado el 11 de abril de 2018.

Mairesse, François. (2017). *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM. In : ICOFOM Website. Définir le Musée: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf. Consultado el 11 de abril de 2018.

Minisitio ICOFOM: <http://network.icom.museum/icofom/meetings/previous-conferences/defining-the-museum/>. Consultado el 11 de abril de 2018.

Museums, Galleries and Collections Institute, University of St Andrews:
<https://www.st-andrews.ac.uk/arthistory/research/mgei/>. Consultado el 11 de abril de 2018.

Museum and Gallery Studies, University of St Andrews. <https://www.st-andrews.ac.uk/arthistory/prospective/pg/mgs/>. Consultado el 16 de abril de 2018.

UNESCO 2015 Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/recommendation-on-the-protection-and-promotion-of-museums-and-collections/>. Consultado el 11 de Abril de 2018.

Introdução

Entre 2017-19, o Comitê Internacional de Museologia do ICOM, o ICOFOM, está organizando um debate internacional sobre a Definição de Museu do ICOM (2007). Os resultados do debate travado pelo ICOFOM estão inseridos numa análise ampla da definição organizada pelo Comitê permanente para as Perspectivas e os Potenciais da Definição de Museu (MDPP) vislumbrando possíveis revisões da definição a serem apresentadas na ocasião da Assembleia Geral do ICOM em Kyoto, em setembro de 2019.

O debate sobre os conceitos-chave e as definições para o campo museal existe no centro do ICOM desde seus primeiros anos. O ICOM foi criado em 1946 como um corpo administrativo, não governamental com estatuto consultivo dentro da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Administrado por profissionais de museus para profissionais de museus, desde sua criação o ICOM, incluindo seus membros e diretores, teve que lidar com o desafio de criar uma única definição de “museu” para englobar a grande variedade de experiências internacionais relacionadas a este termo. Notadamente desde 2003-4, o ICOM se engajou numa reflexão e numa análise profundas visando atualizar sua Definição de Museu de acordo com as realidades da comunidade museal global, considerando a diversidade cultural em diferentes contextos do mundo onde o termo é usado. Em torno de 2003 e 2004, o inglês se torna aparentemente a *lingua franca* do ICOM, e a organização mantém ainda três línguas oficiais: o inglês, o francês e o espanhol. Os debates sobre a definição do museu para 2007 foram conduzidos, assim, primeiramente em inglês, e a definição foi traduzida para outras línguas a partir dessa língua hegemônica. De acordo com o Estatuto do ICOM, adotado na 22ª Assembleia Geral, em Viena, Áustria, em 24 de agosto de 2007 e, também, adotado pela UNESCO:

“O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio com fins de educação, estudo e deleite.” (ICOM, 2007).

Em junho de 2017, o simpósio inaugural do ICOFOM, intitulado “Definir o museu do século XXI”, foi organizado em Paris, na Sorbonne Nouvelle (Mairresse, 2017). Acompanhando a conferência de Paris, e dando continuidade à agenda do ICOFOM, outros simpósios com a temática seriam organizados em novembro de 2017, na Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV, Argentina), na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, Brasil) e na University of St Andrews (USTAN, Scotland), respectivamente em espanhol, português e inglês.

A empreitada internacional e multilíngue se provou construtiva em muitos níveis, colocando em foco diversos problemas imediatos, incluindo o poder de uma *lingua franca* adotada pela organização e a fidelidade da tradução de uma mesma definição em diferentes países, o uso da definição em legislações nacionais, políticas públicas e para informar decisões de financiamento, e a geopolítica das relações passadas, presentes e futuras entre a Europa e a América Latina no mundo dos museus. Essa foi a razão pela qual a conferência em St Andrews promoveu a inclusão da Escócia por meio do seu projeto Horizon2020 EU-LAC-MUSEUMS, que investiga questões relativas aos museus, à comunidade e à sustentabilidade.

O primeiro simpósio ocorreu em Avellaneda, Buenos Aires, Argentina, entre 9 e 10 de novembro de 2017. Organizado pelo ICOFOM LAM, o Subcomitê do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, junto ao Departamento de Artes e Humanidades na Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), tendo sido financiado pelo Ministério da Cultura da Argentina. Os palestrantes foram convidados à Avellaneda com base em suas carreiras de renome no campo, incluindo professores de universidades latino-americanas que desenvolvem programas de museologia.

Na cerimônia de abertura, a licenciada Olga Nazor, Presidente do ICOFOM LAM, afirmou que o mês de novembro de 2017 seria lembrado como um período chave na discussão sobre a definição do museu do século XXI. Ela se daria em três importantes fóruns universitários, quase simultaneamente na América Latina e na Europa, contribuindo com suas vozes construtivas e interessantes pontos de vista sobre o assunto.

Os palestrantes incluíram Carlos Vazquez Olvera, do Instituto Nacional de Antropologia e História do México (INAH); Heloisa Gonçalves da Costa, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil; José Luis Linares Ferrera, Presidente do Comitê Cubano do ICOM; Sandra Escudero, Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Argentina; Eduardo Ribotta, Universidade Nacional de Tucumán, Argentina (UNT); Suzuki Rey, Universidade do Museu Social da Argentina (UMSA); e Lucía Astudillo Loor, diretora do Museo de los Metales, Cuenca, Ecuador. Durante o primeiro dia do simpósio, as sessões de conferências foram seguidas de uma sessão de perguntas e respostas. O segundo dia foi dedicado aos grupos de trabalho, coordenados pelos palestrantes convidados.

José Linares Ferrera propôs a análise permanente da definição considerando que o museu vive e atua dentro de períodos históricos específicos. Suzuki Rey, por outro lado, questionou se seria possível, ou mesmo desejável, se alcançar uma definição de escopo global, aplicável a todo e qualquer contexto. Astudillo Loor apresentou a sua própria definição do museu, caracterizando-o como uma instituição flexível, inclusiva, sensível às necessidades culturais, sociais, econômicas e informacionais dos seres humanos, e protetor de sua memória e de seu patrimônio. Ribotta sugeriu algumas características distintas para o museu da América Latina. Por sua vez, Vazquez Olvera afirmou que a definição deveria oferecer argumentos sólidos influenciando aqueles responsáveis

por estabelecer políticas e regulações culturais. Heloisa da Costa conceituou o museu como um lugar com o potencial para transformar a impotência em poder integral em um espaço processual. Já Escudero forneceu o conceito de uma instituição como construtora de cidadania. Muitas dessas ideias teriam eco e se explicariam em diferentes modos, mas com vozes similares, no Rio e na Escócia.

A ideia de organizar o simpósio sobre a definição de museu no século XXI no Rio de Janeiro esteve alinhada com os objetivos do Grupo de Pesquisa em Museologia Experimental e Imagem (MEI), tendo como base os trabalhos de professores e alunos de museologia da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). As iniciativas desse Grupo têm enfoque sobre a diversidade e a complexidade das experiências museais na América Latina, e em particular no Brasil. As diferentes formas e expressões dos museus na região apontam para o desafio de se debater os termos pensando em uma definição global: a partir do museu tradicional colonial, o cenário social brasileiro hoje – e já há algum tempo – testemunha uma grande variedade de experiências, tais como uma diversidade de museus experimentais, museus comunitários, ecomuseus, museus sociais, “museus de favela”, pontos de memórias, etc. Essas expressões não podem ser compreendidas e definidas sem que se considerem os contextos sociais e políticos nos quais elas se configuraram ao longo dos últimos anos; tampouco elas podem ser debatidas estando desconectadas dos desafios econômicos e políticos presentes nessa região do mundo.

Por todos esses motivos, os palestrantes escolhidos para apresentar seus pontos de vista em nossa sessão de abertura, no Museu da Vida (FIOCRUZ), em 16 de novembro, foram sensíveis às implicações de debater uma definição de museu a partir da perspectiva localizada da experimentação social nesta região. Nessa sessão provocativa, os conferencistas convidados eram provenientes do mundo acadêmico – Lygia Segala (Universidade Federal Fluminense), Karen Brown (St Andrews University e organizadora do simpósio na Escócia), e Jamie Brown (St Andrew’s University e supervisor do projeto EU-LAC-MUSEUMS). Na mesma sessão, incluídos entre os conferencistas, contamos com a presença de museólogos e agentes dos museus diretamente envolvidos com o universo da prática no Brasil – Sandra Maria de Souza Teixeira (Museu das Remoções) e Gleyce Kelly Heitor (Universidade Federal de Goiás). Em todas as abordagens, a reflexão acadêmica sobre a definição do museu não esteve desvinculada da prática e da experimentação, o que possibilitou debates críticos à ideia de uma definição “universal” para o museu. Sandra Teixeira apresentou seu depoimento como trabalhadora e habitante da Vila Autódromo, cuja comunidade foi vítima de sucessivas tentativas de remoções quando o governo local fez uso de táticas violentas visando a execução de obras para os Jogos Olímpicos de 2016 naquele território habitado. Alguns dos habitantes resistiram à remoção, criando, naquele ano, o Museu das Remoções, que é hoje uma referência de museu da resistência para todo o país. Partindo de uma experiência similar, Gleyce Heitor apresentou o caso do Museu da Beira da Linha do Coque, em

Recife, que desafia a perspectiva do Estado sobre aquilo que deve ser “o museu”. Fazendo uso de métodos experimentais e de uma perspectiva subalterna, este estudo de caso cria as bases para um “museu plebeu” e uma “museologia plebeia”. Recuperando a história de um dos primeiros trabalhos de memória em uma favela, Lygia Segala apresentou a pesquisa recente desenvolvida na Rocinha, a maior favela existente na América do Sul, demonstrando como uma prática museal compartilhada resultou no trabalho comunitário que foi reestabelecido depois da experiência inicial do Varal de Lembranças, nos anos 1970. Também em uma perspectiva social e experimental, os trabalhos mais teóricos de Karen Brown e Jamie Brown estiveram em diálogo direto com as experiências museais na América Latina. Enquanto Karen discutiu a definição do museu em sua complexidade, considerando as diferentes realidades sociais e as práticas locais, Jamie enfocou a sua análise na ideia de inclusão social, propondo uma revisão da atual definição. Ambas as reflexões se basearam na experiência desses pesquisadores com o projeto EU-LAC-MUSEUMS, confrontando as práticas na América Latina e no Caribe, mas referenciando experiências de museus comunitários na Europa.

Durante os dois dias do simpósio no Rio, após as visões do painel inicial, quatro grupos de trabalho foram organizados no Museu da Vida (no dia 16 de novembro) e no centro cultural Oi Futuro (no dia 17 de novembro). Os quatro grupos foram divididos de acordo com temas específicos relacionados à definição do museu na realidade brasileira, sendo eles: (1) Museus e Território; (2) Museus e Educação Emancipadora; (3) Cibermuseologia; (4) Museu TRANS. Os grupos de trabalho reuniram um total de 128 participantes durante os dois dias de discussões. Na reunião de síntese, ao fim do encontro, as discussões culminaram no apontamento de múltiplos elementos sujeitos a revisão na atual definição do museu adotada, além disso, outros pontos não previstos na definição do ICOM de 2007 foram levantados. Os participantes consideraram que a busca por uma definição para os museus implica pensar sobre eles em uma abordagem integrada, levando em consideração o impacto político e social de suas ações nos diferentes contextos. Baseando-se no contexto Latino Americano e reafirmando os princípios da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), os papéis social e político do museu foram enfatizados, visto que essas instituições estão sendo utilizadas no século XXI como instrumentos de resistência, de existência e de re-existência pelos grupos sociais que habitam contextos marginalizados e contra hegemônicos.

A organização do simpósio na Escócia apresentou diferentes desafios e oportunidades. A Chamada para Trabalhos foi concebida visando encorajar contribuições que tratassem do papel social dos museus de modo a refletir sobre a riqueza de conhecimentos no Reino Unido, nessa região bem como no enfoque de pesquisas realizadas no Instituto de Museus, Galerias e Coleções (MGCI) da Escola de História da Arte. O simpósio foi organizado por Karen Brown e Jamie Brown (EU-LAC-MUSEUMS project), e pela equipe de professores do programa de Estudos em Museus e Galerias (MGS), Ann Gunn, Nicôle Mehan e Ulrike Weiss. Os palestrantes incluíam convidados do Reino Unido, Espan-

ha, França, Itália, Iran, Israel, Brasil, México, Chile e Costa Rica. Duas das apresentações enfocavam especificamente “museus comunitários” (no México e na África) – um tema de interesse particular para o EU-LAC-MUSEUMS. Os conferencistas convidados – François Mairesse (Presidente do ICOFOM), Bruno Brulon Soares (Vice-Presidente do ICOFOM e organizador do simpósio no Rio de Janeiro), e Alberto Garlandini (Vice-Presidente do ICOM) – forneceram falas de abertura, fazendo emergir de imediato as diferenças e tensões entre o que os conferencistas consideravam ser os museus, e para quem eles servem. Por um lado, uma definição hegemônica do museu perpetua a importação do conceito europeu para o mundo inteiro. Por outro, ter a definição inserida em leis nacionais auxilia as administrações internacionais e nacionais (apesar de dificultar a incorporação de novas ideias). O dia ainda contou com a representação da associação de Museus e Galerias da Escócia e com um debate sobre museus independentes, ressaltando o papel da definição do museu da Associação de Museus Britânicos e o seu impacto no processo de registro e institucionalização de museus no Reino Unido, particularmente na sua implementação no que concerne às decisões de financiamento e prestação de contas.

Sessões interativas foram consideradas um método relevante para o encerramento do simpósio, de modo que atividades com o público envolvendo notas em Post-it e perguntas sobre os termos na definição produziram um resultado escrito considerável (ver síntese no site do ICOFOM). O dia terminou com uma sessão interativa proposta pelo comitê MDPP sobre a definição do ICOM, conduzida por Lauran Bonilla-Merchev (Presidente do Comitê Nacional da Costa Rica do ICOM), que foi desenvolvida com grupos de 5 ou 6 pessoas por mesa, moderada pelos estudantes voluntários do curso de Estudos de Museus e Galerias em St Andrews. Os participantes incluíam, ainda, os conferencistas Alissandra Cummins (Barbados, ex-presidente do ICOM), Janet Blake (Iran e Escócia, especialista em Patrimônio Cultural Imaterial), e membros do corpo universitário e estudantes de St Andrews, entre outros. As respostas variaram entre uma diversidade de questões críticas relativas aos museus nas décadas que virão, mas também ligados à crise econômica, a desigualdades globais e inseguranças, a migração, a novas tecnologias e a mudanças climáticas que demandam prioridades sobre a preservação e a conservação.

Os textos reproduzidos neste volume especial abordam uma gama de questões relativas à atual definição do ICOM. Mairesse discute a definição universal considerando as mudanças na instituição internacional que é o museu ao decompor a estrutura da definição em suas influências históricas. Brulon confronta problemas da descolonização dos museus e dos sistemas de valores em que estão inseridos, desafiando a lógica que sustenta uma definição universal, enquanto Garlandini reafirma a ligação com o Código de Ética do ICOM traçando a história da definição em relação a políticas instrumentais, incluindo a Recomendação da UNESCO de 2015 e o encontro do G7, em 2017, na Itália. Voltando-se também para questões legais e políticas, Blake aponta as deficiências da atual definição na perspectiva das aspirações da Convenção da UNESCO para o Patrimônio Cultural Imaterial de 2003, um ponto reforçado por Orr em sua ex-

plicação sobre a relação da Escócia com o Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) e as definições do museu, tanto dentro quanto fora do ICOM. Essa noção de escolhas políticas por meio das quais as definições atuam em âmbito nacional é aprofundada por Heslip que escreve sobre a situação híbrida na relação das políticas do Museu da Irlanda do Norte com o Reino Unido e a República da Irlanda. Por sua vez, os artigos de Morales & Camarena, Hans e Black enfocam no papel social dos museus na América Latina, África e no Reino Unido, enfatizando a relação entre os propósitos e princípios dos museus com seus públicos, ou as comunidades nas quais estão inseridos. Eles argumentam que os museus podem promover o engajamento comunitário, e, logo, uma definição inclusiva permitiria ao museu ser um veículo para o empoderamento do sujeito coletivo.

Em suas primeiras versões, a definição do ICOM conjugou as noções de “museu” e “coleção”, e em 1951 o museu havia se tornado um “estabelecimento [administrativo] permanente” em sua definição. Entretanto, tal noção de “permanência” é questionável por alguns dos textos apresentados neste volume, que tratam de realidades locais, dos museus experimentais na cidade do Rio de Janeiro a ilhas remotas que são museus comunitários na Escócia. Neste último país, o setor de museus independentes, englobando iniciativas comunitárias com o patrimônio que funcionam fora da definição do ICOM, está crescendo em ritmo acelerado na medida em que a responsabilidade pelo patrimônio está mudando gradativamente para o nível comunitário em resposta aos cortes financeiros, ao não engajamento com esquemas de prestação de contas e ao empoderamento dos grupos.

Mudar a definição de museu do ICOM de 2007 significaria mudar as suas palavras (literalmente) e o seu impacto no bojo de diversas legislações nacionais e protocolos. Este fato leva a uma oportunidade de se fazer uma definição mais precisa em suas traduções e mais relevante para muitos contextos museais fora do dito Ocidente. Muitos dos textos neste livro se preocupam com o papel social dos museus em um mundo museal desigual. As implicações políticas e econômicas da definição oficial não podem ser desconsideradas: em países como o Brasil, a definição de museu do ICOM foi, desde 2009, incorporada na lei nacional, e é usada como referência e parâmetro para o registro de práticas junto ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Por esta razão, por um lado, o processo de institucionalização foi considerado por alguns autores como um processo excludente dos grupos sociais marginalizados e populações tradicionais que não possuem os recursos necessários (acesso à internet, recursos financeiros, etc.) para que seus museus sejam reconhecidos pelo Estado como “instituição”. Por outro, podemos perguntar se uma definição variável de museu, passível de ser definida e redefinida pelos próprios beneficiários desta dita instituição, poderia permitir às práticas comunitárias serem reconhecidas e sustentadas localmente.

Alguns dos textos, ainda, evidenciam que museus deveriam ser conduzidos nem tanto por definições rígidas ou por regras, mas por um conjunto de *princípios*. Enquanto o Código de Ética do ICOM reflete fortemente princípios éti-

cos, a definição em si é frequentemente lida em separado desse documento por alguns leitores. A suposição de que a definição de museu possui caráter universal pressupõe a tarefa de se escrever uma prescrição geral em vez de se levantar debates reflexivos sobre o que são os museus no mundo contemporâneo. Diversos textos expõem o funcionamento interno dos museus em sua natureza política e social, enfatizando como a dominação sobre as relações plurais e dinâmicas com o patrimônio, que está no centro de uma definição universal, pode produzir hierarquias estruturais entre práticas hegemônicas e grupos subordinados.

Esse problema se coloca primeiramente – como essa série de simpósios pôde testemunhar – quando o debate sobre a definição de museu tem início em uma língua oficial (ou mesmo nas três línguas oficiais do ICOM), levando ao problema da interpretação cultural reduzida à mera tradução do texto final. Uma língua e o seu uso moldam a maneira que pensamos e os modos pelos quais definimos nossos conceitos e termos, e certas instituições acabam por atribuir uma literatura dominante e metodologias. Além disso, a palavra “museu”, “museum” ou “museo” (etc.) refere-se a diferentes fenômenos em diferentes contextos do globo. O mesmo vale para cada um dos demais termos empregados na definição do ICOM mencionada acima, em língua portuguesa. As discussões nos três simpósios aqui referidos, em diferentes localidades na América Latina e na Europa, envolveram pensadores avidamente engajados, profissionais de museus e membros de comunidades que deixaram claro que o trabalho de definir o museu é um trabalho controverso. Se for feito de forma verdadeiramente internacional, como o ICOM pretende que seja, todas as vozes devem ser ouvidas, o que significa que as diferentes línguas e formas de pensar devem estar envolvidas nas negociações e disputas por significados pelo museu e pela denotação investida no termo para as futuras gerações.

Este volume de textos, e o discurso produzido pelo ICOFOM e pelo Comitê permanente do ICOM para a Definição de Museu (MDPP) fornecem uma oportunidade para o engajamento no diálogo em direção a uma mudança geopolítica na teoria e na prática museológicas. No período que antecede à Assembleia Geral de Kyoto, o ICOM tem a oportunidade de ouvir e de demonstrar empatia para uma ampla variedade de vozes e perspectivas sobre o futuro dos museus e suas possibilidades, e de considerar cuidadosamente como os museus podem ou devem ser definidos no século XXI.

Agradecimentos

Este volume não teria sido possível sem o apoio científico e financeiro de diversas pessoas e entidades.

A concepção acadêmica para o debate e as Chamadas para Trabalhos tiveram início em Paris, sob a direção científica do presidente do ICOFOM, François Mairesse e de sua equipe.

O simpósio na Argentina contou com o apoio do Ministério da Cultura da República da Argentina.

O simpósio no Brasil contou com o apoio do Museu da Vida (FIOCRUZ) e do centro cultural Oi Futuro, e foi organizado pelo Grupo de Pesquisa em Museologia Experimental e Imagem (MEI) e pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da UNIRIO. A revisão dos textos em português foi realizada por profissionais do Grupo MEI, na UNIRIO.

O simpósio na Escócia contou com o apoio do projeto EU-LAC-MUSEUMS dentro da agenda Horizon2020 e da Escola de História da Arte, da University of St Andrews, o que possibilitou o intercâmbio de palestrantes e editores entre o Rio de Janeiro e St Andrews por meio do apoio do projeto EU, que busca desenvolver pesquisas com escopo bi-regional e relações de longo-prazo entre instituições culturais na Europa, na América Latina e no Caribe. A revisão dos textos em inglês foi realizada por Averill Buchanan.

Referências

EU-LAC-MUSEUMS. (This project has received funding from the European Union's Horizon2020 Research and Innovation programme under grant agreement No. 693669). <https://eulacmuseums.net/index.php/news-all/details/3/56>. Acesso em: 11 de abril de 2018.

Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem. Site do Grupo de Pesquisa, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. <http://www.unirio.br/museologiaexperimental>. Acesso em: 11 de abril de 2018.

ICOFOM Minisite: <http://network.icom.museum/icofom/meetings/previous-conferences/defining-the-museum/>. Acesso em: 11 de abril de 2018.

Mairesse, François. (2017). *Définir le musée du XXIe siècle : matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM. In : Website do ICOFOM. Définir le Musée: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf. Acesso em: 11 de abril de 2018.

Museums, Galleries and Collections Institute, University of St Andrews:
<https://www.st-andrews.ac.uk/arthistory/research/mgci/>. Acesso em:
11 de abril de 2018.

Museum and Gallery Studies, University of St Andrews. <https://www.st-andrews.ac.uk/arthistory/prospective/pg/mgs/>. Acesso em: 11 de abril de 2018.

UNESCO Recommendation. UNESCO 2015 Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/recommendation-on-the-protection-and-promotion-of-museums-and-collections/>. Acesso em: 11 de abril de 2018.

Introduction

Between 2017–19, the ICOM Committee for Museology, ICOFOM, is organising an international debate on the ICOM Definition of the Museum (2007). The results of the ICOFOM debate will feed into the broad analysis of the definition being organised by the ICOM Standing Committee on the Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP) with a view to definition revisions on the occasion of the ICOM General Assembly in Kyoto, September 2019, if there are to be revisions.

The debate over key concepts and definitions for the museum field has been within the scope of ICOM since its early years. ICOM was created in 1946 as an administrative, non-governmental body with consultative status within the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation (UNESCO). Run by museum professionals for museum professionals, from its inception ICOM members and directors have had to deal with the challenge of creating one single definition of ‘museum’ to encompass the great variety of international experiences relating to the term. Especially since 2003–4, ICOM has engaged in deep reflection and analysis in seeking to update its Definition of a Museum in accordance with the realities of the global museum community, taking account of cultural diversity in different contexts of the world where the term is being used. Around 2003–4, the English language became ICOM’s apparent *lingua franca*, with ICOM maintaining three official languages: English, French and Spanish. Debates on the museum definition for 2007 were carried out primarily in English, and the definition was translated into other languages from English. According to the ICOM Statutes, adopted by the 22nd General Assembly in Vienna, Austria, on 24th August 2007 and adopted by UNESCO:

“A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.” (ICOM, 2007).

In June 2017, the inaugural symposium, ‘Définir le musée du XXI^e siècle’, was held in Paris Sorbonne Nouvelle (Mairesse, 2017). In the wake of the Paris conference, symposia on the topic of ‘Defining the Museum of the 21st Century’ were then held in November 2017 at the Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV, Argentina), at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, Brazil), and at the University of St Andrews (USTAN, Scotland) in Spanish, Portuguese and English respectively.

This international and multi-lingual endeavour proved constructive on many levels, bringing into focus a number of immediate issues, including the power of an organisational *lingua franca* and the fidelity of translation in different countries, the use of the definition in legal, policy and funding decisions, and

the geopolitics of past, present and future relationships between Europe and Latin America in the museum world. It was for this reason that the St Andrews conference promoted the Scotland iteration through its Horizon2020 EU-LAC-MUSEUMS project, which researches questions of museums, community and sustainability.

The first symposium was held in Avellaneda, Buenos Aires, Argentina, on 9–10 November 2017. Organised by ICOFOM LAM, the ICOFOM Subcommittee for Latin America and the Caribbean, together with the Department of Arts and Humanities at Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), it was funded by the Argentine Ministry of Culture. Speakers were invited to Avellaneda based on their renowned careers in the field, including professors from Latin American universities which develop museology programmes.

At the opening ceremony, Lic. Olga Nator, President of ICOFOM LAM, said that November 2017 would be remembered as a key period in the discussion on the definition of the twenty-first-century museum. This is because three important university forums, held almost simultaneously in Latin America and Europe, would contribute with their constructive voices and their interesting points of view on the subject.

The speakers were: Carlos Vazquez Olvera, National Institute of Anthropology and History in Mexico (INAH); Heloisa Gonçalves da Costa, Federal University of Bahia, Brazil (UFBA); José Luis Linares Ferrera, President of ICOM Cuban Committee; Sandra Escudero, Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Argentina; Eduardo Ribotta, National University of Tucumán, Argentina (UNT); Suzuki Rey, University of Argentinian Social Museum, Argentina (UMSA); and Lucía Astudillo Llor, Director of 'Museo de los Metales', Cuenca, Ecuador. During the first day of the symposium, panel sessions were held, followed by question and answer sessions. The second day was the time for the workshops, hosted and coordinated by the invited speakers.

José Linares Ferrera proposed the permanent analysis of the definition in order to ensure that the museum lives and acts within each historical period. Suzuki Rey, on the other hand, wondered if it is possible, or even desirable, to reach a global scope definition applicable to every context. Astudillo Llor gave her own definition of museum and characterised it as a flexible, inclusive institution, sensible to the cultural, social, economic and informational needs of human beings, and protector of their memory and heritage. Ribotta suggested some distinctive characteristics that Latin American museums must have. For his part, Vazquez Olvera asserted that the definition should offer solid arguments influencing those responsible for establishing cultural regulations and policies. Heloisa da Costa conceptualised the museum as a place with the potential of turning impotence into full power in a processual space. Meanwhile Escudero provided the concept of an institution as a builder of citizenship. Many of these ideas would be echoed and expanded in different ways, but with similar voices, in Rio and in Scotland.

The idea of organising a symposium on the museum definition in the twenty-first century, in Rio de Janeiro was aligned with the purposes of the Research Group Experimental Museology and Image (MEI), based on the works of professors and students of museology at UNIRIO and of the Postgraduate Program in Museology and Heritage – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). These initiatives have been focusing on the diversity and complexity of museum experiences in Latin America, and notably in Brazil. The different forms and expressions of the museums in the region raise the challenge of debating the terms for a global definition: from the traditional colonial museum, the Brazilian social scene witnesses today, and for a while, a great variety of experiences, such as diverse experimental museums, community museums, ecomuseums, social museums, ‘museus de favela’ (favela museums, based on poorer excluded communities), pontos de memória (developed according to specific politics for the museum field in the past decade), etc. These expressions cannot be comprehended and defined without considering the social and political contexts in which they have been fostered over the past years; nor can they be debated disconnected from the specific economic and political challenges in this part of the world.

For these reasons, the speakers chosen to present their viewpoints in our opening panel in Museu da Vida (FIOCRUZ) on 16 November were sensible to the implications of debating a museum definition from the perspective of social experimentation in this region. In this provocative session, the invited keynote speakers came from the academic world – Lygia Segala (Federal University Fluminense), Karen Brown (St Andrews University and also organiser of the symposium in Scotland), and Jamie Brown (St Andrew’s University and the EU-LAC-MUSEUMS project). Also, for the same panel, included among the keynote speakers were museologists directly involved with the universe of museum practice in Brazil – Sandra Maria de Souza Teixeira (Museu das Remoções) and Gleyce Kelly Heitor (Federal University of Goiás). In all of their approaches, the academic reflection on the museum definition was not divorced from practice and experimentation, which made the debates even more critical to the idea of a single ‘universal’ definition for the museum. Sandra Teixeira presented her testimony as a worker and inhabitant of the neighbourhood of Vila Autódromo, a community in Rio de Janeiro that was victimised after the local government used violent methods to try to remove the local inhabitants in order to build the facilities for the Olympic games of 2016. Some of the inhabitants resisted the removal, creating that year the Museu das Remoções (museum of removals), which is today a reference of resistance museum for the whole country. From a similar perspective, Gleyce Heitor presented the case of Museu da Beira da Linha do Coque, in Recife, which defies the State perspective of what a ‘museum’ should be. Adopting experimental methods and a subaltern perspective, this case study creates the foundation of a ‘plebeian museum’ and a ‘plebeian museology’. Recuperating the history of one of the first memory works in a favela, Lygia Segala showed the recent research work done in Rocinha, the largest favela complex in South America, demonstrating how a shared museum practice resulted in community work that has been

restored after the initial experience of Varal de Lembranças¹ from the 1970s. Also in a social and experimental perspective, the more theoretical works of Karen Brown and Jamie Brown were in direct dialogue with local experiences in Latin American museums. While Karen discussed the definition of the museum in its complexity regarding different social realities and local practices, Jamie focused on the idea of social inclusiveness, proposing a revision of the current definition. Both of their reflections were based on their experience with the EU-LAC-MUSEUMS project in direct confrontation with the practices in Latin America and the Caribbean, but also referring to community museums in Europe.

During the two days of the symposium in Rio, after the insights of the initial panel, four workshops were organised in Museu da Vida (on the 16 November) and in the cultural centre Oi Futuro (on the 17 November). The four workshops were divided according to specific themes related to the museum definition in Brazilian reality, which included: (1) Museums and Territory; (2) Museums and Emancipatory Education; (3) Cybermuseumology; (4) Trans-Museum. The workshops brought together a total of 128 participants during the two days of discussions. In the synthesis meeting, in the closing session, the discussions led to the emergence of countless elements of the museum definition considered to require revision, and other points were raised which are not in the text approved by ICOM in 2007. The participants asserted that the search for a definition for museums implied thinking about it with an integrated approach, taking into account the political and social impact of their actions in the different contexts. Based on the Latin American context and reaffirming the principles of the 1972 Round Table of Santiago of Chile, the social and political roles of museums were enhanced, as these institutions are being used in the twenty-first century as instruments of resistance, of existence and re-existence by social groups in marginalised and counter-hegemonic contexts.

Organising the symposium in Scotland presented different challenges and opportunities. The Call for Papers was tailored to encourage contributions from those addressing the social role of museums in order to reflect the wealth of expertise in the UK in this area and the current research focus of the School of Art History's Museums, Galleries and Collections Institute (MGCI). The conference was organised by Karen Brown and Jamie Brown (EU-LAC-MUSEUMS project), and teaching staff from the Museum and Gallery Studies programme (MGS) Ann Gunn, Nicole Mehan and Ulrike Weiss. Speakers came from the UK, Spain, France, Italy, Iran, Israel, Brazil, Mexico, Chile and Costa Rica. Two of the papers focused specifically on 'community museums' (in Mexico and in Africa) – a particularly pertinent theme for EU-LAC-MUSEUMS. The invited keynote speakers – François Mairesse (President of ICOFOM), Bruno Brulon Soares (Vice-President of ICOFOM and symposium organiser of the UNIRIO Brazil conference), and Alberto Garlandini (Vice-President of ICOM)

1. An experience of shared construction of memories in the favela with the support of Lygia Segala when she worked as a literacy teacher for a local public school at Rocinha.

– provided opening talks, immediately highlighting differences and tensions between what the speakers considered museums to be, and who they were for. On one side, a hegemonic definition of a museum perpetuates the exportation of a European concept to the wider world. On the other, having the definition embedded in laws helps international and national administrations (while making it harder to incorporate other ideas). The day also included representation from Museums Galleries Scotland and a debate on independent museums, highlighting the role of the UK Museums Association museum definition and the impact of the UK Accreditation process, notably its implementation relating to funding decisions and accountability.

Interactive sessions were considered an important method for the conference conclusions, such that audience activity with Post-it notes and questions about the wording of the definition produced written feedback (see synthesis, ICOM Minisite). The day concluded with a MDPP Round Table interactive session on the ICOM definition led by Lauran Bonilla-Merchev (Chair, ICOM Costa Rica), taking place in groups of ca. 5–6 people per table and facilitated by student volunteers from the St Andrews MGS course. Participants included conference speakers, Alissandra Cummins (Barbados, former President of ICOM), Janet Blake (Iran and Scotland, expert in Intangible Cultural Heritage), and staff and graduates from St Andrews, among others. Responses ranged across a variety of critical issues facing museums in the coming decades, not least the economic crisis, global inequalities and insecurities, migration, new technologies, and climate change requiring preservation and conservation priorities.

The essays reproduced in this special issue address a range of questions concerning the current ICOM definition. Mairesse debates a universal definition *vis-à-vis* the evolving international institution that is the museum by unpicking the structure of the definition in its historic iterations. Brulon tackles issues in decolonisation in relation to museums and value systems, challenging the rationale for one universal definition at all, while Garlandini affirms the link with the ICOM Code of Ethics and traces the history of the definition in relation to instrumental policies, including the 2015 UNESCO Recommendation and the 2017 G7 meeting in Italy. Also focusing on legal and policy matters, Blake sets out the shortcomings of the current definition in view of the aspirations of the 2003 UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage, a point reinforced by Orr in her explanation of Scotland's relationship with Intangible Cultural Heritage (ICH) and museum definitions both inside and outside ICOM. This idea of political choices around which definitions work at national level is deepened by Heslip who writes about the hybrid situation of Northern Ireland museum policy's relationship with the UK and the Republic of Ireland. Meanwhile, papers by Morales and Camarena, Hans, and by Black focus in on the societal role of museums in Latin America, Africa and the UK, highlighting the relationship between museum purposes and principles with their audiences, or the communities in which they are embedded. Museums, they argue, can promote community engagement, and an inclusive definition

would allow the museum to be a vehicle for empowerment of the collective subject.

In its early iterations, the ICOM definition married together ‘museum’ and ‘collection’, and by 1951 the museum had become a ‘permanent [administrative] establishment’ within the definition. However, this notion of ‘permanence’ is questioned by a number of the papers in this volume which speak to local realities, from experimental Rio de Janeiro city museums to remote island museums in Scotland. In Scotland, the independent museum sector, encompassing community-led heritage initiatives functioning outside the ICOM definition, is growing at a fast rate as responsibility for heritage is shifting increasingly to community level in response to financial cuts, non-engagement with accreditation schemes and community empowerment.

Changing the 2007 ICOM definition of a museum would mean changing its wording (literally), and its impact within a number of national legislations and protocol. This fact leads to an opportunity to make the definition more accurate in translation and more relevant to many museal contexts outside the West. The focus of many essays within this edited volume concerns the social role of museums and global imbalances in the museum world. The political and economic implications of the official definition could not be disregarded: in countries such as Brazil, the ICOM definition of the museum has been, since 2009, incorporated in the national law, and it is used as a reference for the accredited practices by the Brazilian Institute of Museums (IBRAM). For that reason, on the one hand, the *institutionalisation* was considered by some authors as an excluding process of marginalised social groups and traditional populations that don’t own the required resources (internet access, financial resources, etc.) for their museum to be recognised by the State as an ‘institution’. On the other hand, we may ask if a variable definition of the museum, one that could be defined and redefined by the very beneficiaries of this so-called institution, would allow community practices to be recognised and locally sustained.

A number of the essays in this special issue also highlight that museums should be driven not so much by rigid definitions or rules as by a set of *principles*. While the ICOM Code of Ethics reflects strong ethical principles, the definition itself is often read in isolation from the Code of Ethics by certain audiences. The assumption that a museum definition is one of universal character presupposes the task of writing a general prescription rather than raising reflexive debates over what museums are in the contemporary world. Several of the texts presented here will expose the inner workings of the museum in its political and social nature, highlighting how the domination over the plural and dynamic relations towards cultural heritage, lying at the core of a universal definition, can generate structural hierarchies between hegemonic practices and subordinate groups.

This problem is first established – as these symposiums have witnessed – when the debate over the museum definition begins in one official language (or in the three ICOM official languages), leading to the problem of cultural

interpretation reduced to a mere translation of the final text. A language and its use shape the way we think and define our concepts and terms, and certain institutions may ascribe to dominant literature and methodologies. And yet even the single word ‘museum’, ‘museo’ or ‘museu’ (and so on) refers to different phenomena in different contexts of the globe. The same goes for every other term in the full ICOM definition mentioned above in the English language. The debates in the three symposia locations in Latin America and Europe involved eagerly engaged thinkers, museum workers or community members who made clear that the work of defining the museum is a contentious one. If it is done truly internationally, as ICOM intends it to be, all voices should be heard, which means that the different languages and ways of thinking should be involved in the negotiations, and disputes of the meaning of the museum and the invested denotation given to the term for future generations.

This volume of essays, and the discourse generated by ICOFOM and the ICOM MDPP Standing Committee, provide an opportunity to engage in dialogue towards a geopolitical shift in museological theory and practice. In the run up to the 2019 General Assembly in Kyoto, ICOM therefore has the opportunity to listen and show empathy towards a wide range of voices and perspectives on the future of museums and their prospects, and to consider carefully how museums can and should be defined in the twenty-first century.

Acknowledgements

This volume would not have been possible without the scientific and financial support of many people and entities.

The scientific idea for the debate and initial Calls for Papers began in Paris under the scientific direction of ICOFOM President François Mairesse and his team.

The symposium in Argentina was supported by the Ministerio de Cultura de la República Argentina

The symposium in Brazil was supported by Museu da Vida (FIOCRUZ) and Oi Futuro cultural centre. It was organized by the Research Group Experimental Museology and Image (MEI) and the Post-Graduate Program in Museology and Heritage (PPG-PMUS) of UNIRIO. Copy-editing and proofreading of texts in Portuguese was completed by professionals of the Group MEI at UNIRIO.

The symposium in Scotland was supported by the Horizon2020 EU-LAC-MUSEUMS project and the School of Art History, University of St Andrews, and the exchange of keynote speakers and editors between Rio de Janeiro and St Andrews was supported by the EU project, which seeks to foster bi-regional research understanding and long-term relations between cultural institutions in Europe, Latin America and the Caribbean. Copy-editing and proofreading of texts in English was completed by Averill Buchanan.

References

- EU-LAC-MUSEUMS. (This project has received funding from the European Union's Horizon2020 Research and Innovation programme under grant agreement No. 693669). <https://eulacmuseums.net/index.php/news-all/details/3/56>. Accessed 11 April 2018.
- Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem. Site do Grupo de Pesquisa, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. <http://www.unirio.br/museologiaexperimental>. Accessed 18 April 2018.
- ICOFOM Minisite: <http://network.icom.museum/icofom/meetings/previous-conferences/defining-the-museum/>. Accessed 11 April 2018.
- Mairesse, François. (2017). *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM. In : ICOFOM Website. Définir le Musée: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf. Accessed 11 April 2018.

Museums, Galleries and Collections Institute, University of St Andrews:
<https://www.st-andrews.ac.uk/arthistory/research/mgei/>. Accessed 11 April 2018.

Museum and Gallery Studies, University of St Andrews. <https://www.st-andrews.ac.uk/arthistory/prospective/pg/mgs/>. Accessed 16 April 2018.

UNESCO Recommendation. UNESCO 2015 Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/recommendation-on-the-protection-and-promotion-of-museums-and-collections/>. Accessed 11 April 2018.

Definir los museos del siglo XXI: experiencias plurales

**Trabajos del simposio del ICOFOM en Buenos Aires,
9-10 noviembre 2017**

El museo del siglo XXI, hacia una nueva definición

José Linares Ferrera

Presidente del Comité Cubano del ICOM, Cuba

El problema del museo del siglo XXI, del cual ya estamos viviendo su primer cuarto, no es tema de la futurología o de adivinadores con una esfera de cristal; es nuestro problema, los que nos desarrollamos en el ámbito de los museos, dentro del sistema museal, actuando de forma multi e interdisciplinaria.

Pero esto supone el conocimiento profundo de un antes, un ahora y un después y en esa operación me permito glosar al escritor cubano Alejo Carpentier (1980) en su conferencia “Un camino de medio siglo”, traspolando al museo la idea de una materialización en el tiempo de las tres categorías agustinianas: tiempo pasado (tiempo del recuerdo y la memoria), tiempo presente (tiempo de la intuición) y tiempo futuro (tiempo de la espera y yo diría, de la transformación).

Diciéndolo de otro modo; resulta imprescindible conocer la historia del museo y su evolución en el tiempo, desde sus orígenes mismos y en qué medida este ha sido una respuesta permanente y reflejo de los diferentes momentos históricos de la sociedad en que ha existido.

El presente, que estamos viviendo y que se nos adelanta vertiginosamente, es necesario conocerlo y sobre todo, analizarlo críticamente, saber en cuanto el museo es hoy una respuesta a los tiempos que vivimos y al ámbito de su existencia; y desde luego, asumiendo la consideración que no es la misma la situación de los grandes museos universales, como El Louvre o el Metropolitan de Nueva York que la de los museos regionales o en pequeñas comunidades.

Y el futuro, el que ahora nos ocupa, es nuestra tarea pensarlo en función de los nuevos tiempos y asumir los retos y desafíos a que nos enfrenta ya este nuevo siglo, convulso y cambiante cada día.

Aceptamos que el mundo de los museos ha entrado desde hace algunos años en un proceso de reflexión sobre sus prioridades y su futuro; se trata de una institución de más de dos siglos y medio de existencia y que en el mundo contemporáneo surgen constantemente nuevas formas y nuevos instrumentos de acción.

La definición del museo del ICOM ha estado sometida a transformaciones desde su fundación en 1947, hasta la adoptada en la 22 Conferencia General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007, y debe ser asumida como el legado de generaciones precedentes de museólogos y conservadores que contribuyeron a

llegar hasta ahí. Pero si aceptamos las transformaciones conceptuales, también es cierto que en el fondo no se ha producido una evolución significativa, y no siempre, una respuesta consecuente a los tiempos.

Son de obligada referencia las importantes definiciones de los años sesentas, desde G.H.Riviére y Z. Stránský y su influencia en el pensamiento específico de América Latina y el Caribe. En 1990 con el advenimiento de ICOFOM LAM se asume plenamente la propuesta de Stránský del museo como fenómeno¹ Y por sólo mencionar algunos hitos importantes hay que referirse a Waldissa Russio y –más adelante- a Tereza Scheiner en Brasil, Miriam Arroyo y Felipe Lacouture en México, en cierta medida Marta Arjona en Cuba, y en Argentina a Jorge Hardoy y Nely Decarolis, así como a la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972² de la cual hay que destacar los principios básicos del “*museo integral*”, una institución al servicio de la sociedad y su desarrollo; y otros más, por no hacer la lista interminable. Porque una redefinición debe ser pensada desde su universalidad pero ante todo, para nosotros, desde la especificidad de nuestra sociedad y de la museología como acercamiento a la realidad y con el ser humano como agente explícito.

Podemos descubrir y aceptar una serie de factores constantes en el museo: uno es el coleccionismo, la “filosofía del coleccionismo” indisolublemente ligada al museo, pero debemos pensar en qué y cómo coleccionamos y su evolución, más que ahora se acepta definitivamente el concepto del patrimonio inmaterial; otra es su vinculación con la sociedad y en la medida en que ha buscado o logrado una respuesta adecuada a cada momento de la evolución de la sociedad: es decir, el museo como fenómeno social y cuanto pueden los museos contribuir al desarrollo de la sociedad. Y otro, por sólo referirme a hitos importantes, ha sido el poder de comunicación del museo.

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad (y su desarrollo) y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo.

Estas definiciones, se han centrado generalmente en las funciones del museo, criterio indudablemente válido pero insuficiente para definir hoy al museo ante las diversidades socio-económicas, un público muy heterogéneo y ante la aparición y avance vertiginoso de nuevas tecnologías.

1. 1er. Encuentro Regional de ICOFOM LAM, Buenos Aires, 1992. Conclusiones y Recomendaciones. Citado en: STRÁNSKÝ UMA PONTE BRNO-BRASIL / STRÁNKY: A BRIDGE BRNO – BRASIL. 2017., editores: Bruno Brulon Soares y Anildo Bernardo Baraçal. ICOFOM, UNIRIO. Paris, ICOFOM.

2. MESA REDONDA DE SANTIAGO DE CHILE, en 1972 (Seminario organizado por la UNESCO sobre el papel del Museo en América Latina) en la cual se producen importantes pronunciamientos de gran significación para la museología latinoamericana.

Si nos proponemos definir o, más bien, redefinir el museo del presente siglo es importante reflexionar con profundidad sobre cada una de sus funciones y de algún modo redefinirlas en sus contenidos para una sociedad cada vez más compleja y cambiante; dicho de otro modo, conviene redefinir al museo desde una nueva y diferente óptica política, sentando la premisa de la diversidad de museos, de sus tipos, no todos son iguales y si bien actúan sincrónicamente no así del mismo modo y en el mismo lugar. Y cabe analizar en qué medida el museo contribuye o puede contribuir a ese desarrollo de la sociedad del que se habla con frecuencia, compuesta, como señalaba anteriormente por públicos cada vez más heterogéneos, con intereses diferentes, diferentes estructuras cognitivas y en la mayor parte de los casos, sobre todo, pensando en los jóvenes, de nuevos y diversos instrumentos tecnológicos.

Nuestras sociedades acumulan problemas muy diferentes a los de otras partes del mundo; las recientes dictaduras y su estela de desaparecidos, siempre renovada en las llamadas “desapariciones forzadas”, el flagelo de las drogas, el persistente subdesarrollo, la diversidad de las comunidades y pueblos originarios, la permanente desigualdad de la mujer y en general, los problemas y derechos de las minorías, generalmente soslayados.

Otra cuestión importante; si aceptamos que el museo es un *medio de comunicación* una rápida mirada nos permite vislumbrar su desventaja frente a otros y poderosos medios dominantes; los medios se apoderan y controlan, cada vez más, la información que se ofrece. Y si bien es cierto que han surgido nuevas modalidades, como los cibermuseos, y los sistemas digitales aplicados a la conservación de las colecciones y por ende, a la extensión de los museos virtuales, por ejemplo, eso no es todo ni es suficiente no es posible el uso indiscriminado de medios interactivos sin una adecuada programación, pensando también en la inaccesibilidad a esos medios por importantes grupos sociales. Para ello, existe el instrumento de la museología considerada como “acto creador” (Scheiner, 2017, pp. 25-29) que es capaz de incidir sobre el sujeto, sus sentidos y emociones mediante las más diversas representaciones.

Y si el museo

“...expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo”

debe, en primera instancia, interpretar ese patrimonio y transmitirlo de forma, ¿por qué no?, tendenciosa y haciendo un uso racional de modernas herramientas tecnológicas, recurriendo al lenguaje actual de la comunicación. Esta actitud debe propiciar una relación más provechosa entre el público o sujeto y el museo, con una nueva poética. Estimular la sensibilidad y favorecer interpretaciones abiertas, asumiendo “la dimensión política de la poesía estaría en su potencia de generar acciones transformadoras en pro del bien común” (Scheiner, 2017, pp. 25-29).

Siempre he pensado el museo también en términos de experimentación, en la búsqueda de transformar de “forma política lo real instaurando nuevas realidades” (Scheiner, 2017, pp. 25-29). Me permito mencionar ciertos empeños en proyectos transnacionales como el de “La Ruta del Esclavo” permanente fenómeno de migraciones forzadas en América Latina y el Caribe.

Sobre otras funciones, vale la posibilidad de reflexionar y encontrar nuevas alternativas.

Son éstas sólo algunas reflexiones para llevarnos a la redefinición del museo del siglo XXI, repito, en nuestro continente, pero conscientes que las conclusiones a que podamos llegar no serán nunca definitivas, que deben estar sometidas a un análisis permanente para su actualización. El mundo, y la sociedad avanzan vertiginosamente y no siempre por el mejor de los caminos, y es necesario que el museo viva y actúe en cada tiempo histórico.

En pocos años, me pregunto: ¿cuánto habrá envejecido una nueva definición del museo asumida ahora?... no lo sabemos y debemos actuar permanentemente. Y me permito concluir con sabias y hermosas palabras de la Dra. Tereza Scheiner; que mucho nos hacen pensar en cómo deben ser los museos:

“Hay que dejar que el museo “hable”, usando de modo pleno y articulado sus lenguajes –espacio, tiempo, objeto, forma, movimiento, sonido luz y color- para componer la narrativa crítica de lo real” (Scheiner, 2017, pp. 25-29).

Bibliografía recomendada

- Carpentier, Alejo. (1980). Pronunciada el 20 de mayo de 1975 en la Universidad Central de Venezuela. En *Razón de Ser*; “Un camino de medio siglo” 1980. Ciudad de La Habana, Cuba.: Ed, Letras Cubanas.
- Brulon Soares, Bruno & Baraçal, Anildo Bernardo. Edit. ICOFOM, UNIRIO. Paris, ICOFOM. (2017). *Stránský: uma ponte Brno-Brasil/Stránský: a bridge Brno-Brasil*.
- Mairesse, Françoise. (2017). *Définir le musée du XXI siècle - Matériaux pour une discussion*. París: ICOFOM.
- Linares, José Ferrera. (1994). *Museo, Arquitectura, Museografía*. Cuba: Ministerio de Cultura.
- Linares, José Ferrera. (2013). *Museos, Tiempo, Espacio y Luz*. La Habana, Cuba: Ediciones Boloña.

Notas

Temas a considerar

Mairesse, Françoise. (2017). *Définir le musée du XXI siècle* - Matériaux pour une discussion. París, ICOFOM.

¿cómo enfrentar esa nueva definición en un contexto en mutación permanente?

- Tema de los destinatarios o públicos, que son cada vez más diversos; los museos de los objetos –de las ideas- concebidos desde la óptica de un público...el museo es un dispositivo expográfico.
- Institución al servicio de la sociedad...entra el tema de las políticas
- Las evoluciones tecnológicas a nivel de los modos de conservación y de comunicación. ¿Los cibermuseos (que en cierta medida prolongan y completan las ideas del museo tradicional) son reconocidos?. Cada vez más aparecen los conservadores digitales (los franceses les llama “numéricos”) quienes establecen un vínculo entre el “museo real” y el “museo virtual”.
- Estos pueden ser autónomos o emanados de museos físicos.
- Cómo debe asumirse la definición de museo del ICOM, considerando que implica la herencia de generaciones anteriores
- El problema de la tipología de los museos, atendiendo a las diferencias que comportan; el tema de los “museos sin muros” como los ecomuseos y muchos museos comunitarios.
- “sin fines de lucro”: los museos y otras instituciones o industrias culturales y turísticas.
- Implicaciones simbólicas que se mueve en términos de política y poética.

Estatutos del ICOM

Adoptados en la 22 Asamblea General el 24 de agosto de 2007 en Viena, Austria.

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad (y su desarrollo) y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo.

Esta definición ha evolucionado desde 1946 en años sucesivos: 1951, 1961, 1974, 1989, 1995, 2001.

En la definición de 1946 se incluyen los jardines zoológicos y botánicos (en 1951 se incluyen los acuarios), pero se excluyen las bibliotecas, excepto las que mantienen salas de exposición permanente.

Ya desde 1961 se incluyen las bibliotecas y archivos dentro de los límites de sus actividades de presentación y, si son sitios de visitas reglamentadas de público, se incluyen los monumentos históricos, y sus dependencias (como los tesoros de las instituciones religiosas), los sitios arqueológicos e históricos...y los sitios y parques naturales; estos conceptos se ratifican, en principios, en la definición de 1974.

Posteriormente, en 1995, se reconocen los monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos que *“tengan la naturaleza de un museo por sus actividades de adquisición, conservación y de comunicación...”* que posteriormente (en 2001) acepta ciertos centro de investigación y conservación y galerías, sin fines de lucro.

Es importante notar que muchas de las instituciones incluidas en las definiciones anteriores, desaparecen en la definición de 2007.

Estas definiciones presentan variantes en las asociaciones profesionales y legislaciones nacionales de diferentes países.

El reto de definir el museo del Siglo XXI: algunas cuestiones de la semántica y la estructura

Olga Nazor

Presidente del ICOFOM LAM, Argentina

la vida se dirige y responde a sí misma en su propio lenguaje, de suerte que estructuralmente no puede salir de sí misma.

Martin Heidegger

Las dinámicas de interacción de los diferentes grupos sociales, fluyen a través de una multiplicidad de variables de las cuales podríamos considerar predominante la cosmovisión desde la cual cada sector de la sociedad interpreta la realidad y en consecuencia, su lucha por mejores condiciones de existencia.

Estas dinámicas, que interpelan permanentemente la operatividad de instituciones de todo tipo, lo hacen también con las instituciones de transferencia de conocimiento, entre las cuales obviamente está el museo. Esta interpelación, no sólo está enfocada a los diferentes roles que estas instituciones cumplen en el contexto social, sino incluso a la conformación misma de la forma en que se las conceptualiza o define. Esto ocurre cuando las mismas no satisfacen - o al menos están en riesgo de ello - ni las dinámicas, ni la naturaleza de dichas demandas.

Como miembros de una sociedad que interpela, demanda y exige, es probable que cada uno de nosotros tenga algo que demandar al sistema actual de descripción de lo que es un museo, reclamándole que no es suficiente o representativa.

En este sentido, un análisis profundo de la definición del museo que permita identificar sus aspectos débiles, tanto desde el punto de vista de sus aristas contextuales, como desde punto de vista de la propia estructura, obrará en sentido muy positivo para lograr consensos puesto que su reelaboración nos llevará a un nuevo concepto que probablemente será funcional y flexible a las nuevas exigencias o por el contrario reaccionario y restrictivo, pero en ambos casos tendremos la certeza de que emergerá de la participación y reflexión de la comunidad museológica mundial, como propósito trazado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en un debate de alcance global para construir una estructura que exponga de manera unívoca y con precisión, la definición del concepto museo.

Podríamos decir que los intentos en redefinir el concepto de museo están acechados lingüísticamente por una suerte de pesadilla que reside en su universalidad. Me refiero a tres cualidades de universalidad que la definición posee y que dificultan la tarea. En primer lugar, la universalidad que por su naturaleza misma implica toda definición de un objeto. En segundo lugar, la universalidad derivada de las múltiples realidades que los museos abarcan en sus diversas tipologías, que alojan -ya sea concreta o potencialmente- a todos los tiempos, todas las ciencias, todas las culturas y todos los hombres, en una espiral de vínculos ilimitados complejos de unificar. En tercer lugar, me refiero la universalidad de interpretaciones que tendrá el texto de la nueva definición, derivada de las innumerables formas en que cada comunidad, grupo o lengua la codificará e interpretará, haciéndolo siempre en el marco de un *circulo hermenéutico* (Heidegger, 2000) condicionado tanto por tradición interpretativa como por el contexto interpretativo de cada grupo a partir de su lengua. Rueda de Aranguren (2017) nos aclara esta cuestión expresando que

“un texto sólo puede interpretarse como parte de un todo, como integrante de una tradición que constituye el presupuesto que condiciona su comprensión. Así, el texto es el mismo (identidad), pero las interpretaciones posibles son múltiples (diferencia)” (Aranguren, 2017).

Esto indica que, a la hora de emitir la nueva definición, nada garantiza que estas *múltiples interpretaciones posibles* sean inequívocamente reflejo del texto primigenio. Sólo basta pensar que un mismo texto expresado español o portugués no tiene la misma extensión que expresado en inglés, que se caracteriza por su economía de vocablos y dado que en las últimas décadas la mayoría de las contribuciones teóricas de la museología se han producido en lengua inglesa, es probable los actuales aportes a la definición también sean en ese idioma. Esto significa que una primigenia definición creada en inglés, para hacerla más comprensible en otras lenguas requerirá probablemente una cantidad mayor y más específica de vocablos, que si bien daría una mejor comprensión a lo que la definición expresa, podría correr el riesgo de otorgarle una menor extensión a la misma, a riesgo de transformar una definición de museo de característica comprensiva o connotada, en una definición extensiva o denotada, (Nazor, 2007, p. 87) con las consecuencias de restricción de alcance para su comprensión que esto conlleva.

Cuestiones relativas a la estructura

Personalmente pienso que, si bien las cuestiones semánticas son de gravitacional importancia a la hora de la interpretación del texto de la futura definición, es necesario no perder de vista la estructura organizativa sobre la cual se expresarán tanto la esencia como las características del objeto a definir. En líneas generales la actual estructura consta de cuatro elementos distintivos, aludiendo en primer lugar, que se trata de una organización formal (institución) a la que le otorga determinadas características. En segundo lugar, expresa sus objetivos principales (adquisición, conservación y comunicación de

bienes culturales) y en un tercer lugar sus posibilidades de utilización (estudio, investigación, deleite) todo esto con un propósito ulterior consistente en servir al desarrollo social.

Es innegable que el diseño de la estructura como tal es prístina, puesto que enuncia como es el museo, que realiza, cómo lo realiza y para qué lo hace. Pero desafortunadamente es prístina en tanto diseño, pero no en tanto definición puesto que las cuatro proposiciones que la componen si bien son ciertas, se extienden en determinadas ambigüedades fundamentando con algunas reiteraciones qué es lo que el museo hace, y dejando poco en claro lo que el museo es.

Por lo tanto; y en caso de conservar la matriz de la estructura vigente, me permito extrapolar algunos párrafos que considero esenciales para unirlos a las nuevas propuestas conceptuales que emerjan de este debate y desde mi punto de vista ellos son:

1. La formalidad organizativa
2. La misión organizacional
3. Las acciones de recupero, sistematización y comunicación del patrimonio

a) Formalidad organizativa: denomínese como institución o no, la formalidad organizativa se interpreta tanto en el aspecto de las pautas expresamente postuladas respecto a objetivos, políticas, líneas de autoridad y dependencia, como en el aspecto de su estatus jurídico, es decir, su inscripción en los registros correspondientes, sean personerías jurídicas en caso de organizaciones privadas, o sus decretos o resoluciones de creación, en caso de entidades de dependencia oficial. En ese sentido, un interesante ejemplo lo proporciona la Asociación de Museos de la Provincia de Santa Fe³ en la República Argentina, que posee como requisito de ingreso, la presentación de estas formalidades, sin las cuales no se les permite integrarse en calidad de asociadas, argumentando que los documentos y reliquias estéticas o históricas, son bienes de alto valor simbólico y económico y que su tenencia y salvaguarda requieren, en primera instancia, garantías de formalidad institucional para gestionarlas.

b) La condición de apertura al público que si bien, ya ha quedado superada por las posibilidades de comunicación de los contenidos a través de otros recursos, es una característica que está relacionada a la posibilidad de cumplir con la función educativa a través de la comunicación del mensaje de las colecciones. Esto incluye a museos virtuales y otras expresiones tendiendo a evitar la eventual posibilidad de restricción de acceso a determinadas plataformas.

3. Asociación de Museos de Santa Fe: sus Estatutos. **Artículo 9. Ingreso:** todo museo que desee asociarse deberá presentar una solicitud por escrito ante el Consejo Directivo, acompañando un ejemplar de sus estatutos sociales, su última memoria, copia del acta de designación de autoridades y copia del acta en que conste la resolución de asociarse a esta Asociación. La misma deberá ser refrendada por otro Museo Asociado.

Una parte considerable de la obra de los grandes artistas de la humanidad, está en manos de coleccionistas privados. Esto implica que un grupo muy escaso de personas, tienen acceso a disfrutarlas. El concepto institucionalizado de museo implica exactamente lo contrario; una humanidad poseedora y protectora de sus bienes, con el derecho de apropiarse colectivamente y disfrutar de ese patrimonio.

En la actualidad resulta obvio que el común de la gente tenga acceso a ver los tesoros de la humanidad alojados en los museos, pero no siempre fue así y nada garantiza, que en el futuro así lo sea.

c) La misión organizacional: si bien en la definición actual se expresa en una posición casi anecdótica frente al relato, el párrafo “al servicio de la sociedad y su desarrollo” implica, que el museo se propone como meta superior, propender al desarrollo social mediante la puesta en códigos de interpretación y posterior difusión del mensaje que portan sus bienes (Nazor, 2005, p. 16).

Indudablemente el destinatario de esta misión es el hombre, y el objetivo es mejorar su calidad de vida ofreciéndole posibilidades de autorrealización, entendida ésta como necesidad de construirse a sí mismo maximizando la utilización de sus capacidades, habilidades y potencialidades. Este es exactamente el punto donde está ubicado el museo, porque universalmente se lo reconoce como un proveedor de educación no formal que ofrece al individuo la posibilidad de un aprendizaje permanente desde que nace y durante toda su vida. En sus espacios las personas, en tanto sujetos sociales, pertenecientes a esa sociedad a cuyo desarrollo el museo propende - y en cuya definición lo expresa - aprehenden las claves de su cultura, sus procesos e instituciones, elaborando códigos e interpretando normas sociales las cuales abarcan no sólo los conocimientos como tales, sino creencias, valores, saberes, habilidades, aptitudes y sentimientos.

Tal vez la expresión de “servir al desarrollo social” resulte exigua para explicar lo antedicho. Tal vez personalizar en que el objetivo es el desarrollo del ser humano como sujeto social receptor de este agente modificador que constituye el fenómeno museo sea la forma más ajustada de declamación de la misión, conscientes de que las necesidades de autorrealización y autodesarrollo que son las que ocupan la cúspide de las necesidades humanas.

d) Las acciones de recupero, sistematización y comunicación: tal vez las más emblemáticas, puesto que son especificidades que explícita o tácitamente han formado parte distintiva de los procesos que realiza y frecuentemente se utilizan para diferenciarlo de organismos similares, tal el caso de los centros culturales, los centros interpretativos u otros.

Históricamente estas tres cualidades han servido para precisar y aclarar el hecho de que un organismo puede considerarse o no un museo. (Tresserras, 2016).

El enunciar explícitamente los procesos propios de los museos puede resultar muy de utilidad al momento de aplicar acciones de salvaguarda en casos en los que el patrimonio corre el riesgo de dañarse o de perderse.

En comunidades carentes de legislación vigente de protección y amparo de las colecciones, una definición que explicita los alcances de los procesos propios inherentes a la actividad del museo, colaborará al momento de redactar reglamentos y formalidades de gestión que en su momento servirán como germen para futuras leyes.

En el contexto de este análisis, debo mencionar que en mi opinión, el segmento final de la definición vigente, referido a las posibilidades de utilización para estudio, investigación y deleite, constituye una referencia de muy escasa significación que puesto que alude a cuestiones inherentes a la intención, voluntad u opción de quién lo utiliza.

De alguna manera se interpreta que desde lo institucionalizado se conmina de manera restrictiva a esos usos, sin perjuicio de otras prestaciones igualmente significativas que con el tiempo y las nuevas modalidades museológicas puedan implementarse.

Personalmente creo que ese segmento de la definición es prescindible.

En definitiva, ya se trate de una avanzada iconoclasta que cambie rotundamente la definición de museo o de la sutil reforma de algunos términos o procesos contenidos en la definición vigente, el ejercicio y la aventura de repensar a escala mundial la nueva definición de museo, es más que nada en estos días, una ráfaga de aire fresco que nos posiciona de manera abierta, crítica y diferente frente al “fenómeno museo, que debe ser entendido también como un proceso, fenómeno, flujo o acontecimiento” (Scheiner, 2015/2017), al que denominamos museo.

Bibliografía

Heidegger, M. (2000). *Problemas fundamentales de la fenomenología*.

Traducción, prólogo y notas de Juan José García Norro. Madrid: Editorial Trotta.

Rueda de Aranguren, Diana. (2017, Noviembre). El círculo hermenéutico... el círculo de la comprensión. En *Analéctica* n° 23 año 23. Recuperado en <http://www.analectica.org/articulos/rueda-comprension/consultado>.

Nazor, O. (2007). En *Vers une redefinition du musee*. Comp. de Francois Mairesse y Andrés Desvallés. Ed. L'Harmattan. p. 87.

Nazor, O. (2005). En *Revista de la Asociación Civil de Directores de Museos de la República Argentina* ADIMRA. Buenos Aires, p.16.

Tresseras, Juan Jordi. (2016). En *Centros de Interpretación del patrimonio* – Conferencia Magistral en 1º Encuentro Internacional de Museos de Sitio INAH Mexico.

Scheiner, T. (2015/2017, Noviembre). El evento “Museo”: aportes sobre el campo teórico de la Museología (1955-2015). En *Revistas Científicas Complutenses*, 2015. Recuperado en <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/viewFile/50419/46841>.

¿La definición de museo o el museo que nos define?

Eduardo Ribotta

Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Argentina

Diffícil tarea la que este simposio nos propone, definir los museos del siglo XXI desde la mirada Latinoamericana; lo primero que vino a mi memoria cuando me invitaron fue una de mis primeras clases como alumno de antropología en donde el profesor nos comenta que para definir de una vez por todas que era cultura, un colega decide realizar una encuesta en donde le pide a diez antropólogos la definición que ellos darían sobre ¿Qué es cultura?, encontrándose al final de su investigación como resultado diez definiciones diferentes una por cada encuestado y una más... la de él.

Lo segundo que vino a mi memoria fue el mito de Procusto según el cual este posadero recibía a viajeros, los ataba y amordazaba en una cama que si les quedaba grande los estiraba a golpes y martillazos hasta alcanzar el tamaño de la cama y si les resultaba pequeña, les cortaba los pies o la cabeza según lo que sobresalía; podríamos aplicar este lecho de Procusto a la definición de museo, debemos estirarlos o recortarlos para que entren en la normativa ¿es necesario?

¿Es posible tener una definición de museos de alcance universal o regional? ¿Son todos los museos similares? Por ejemplo: Los museos comunitarios de Oaxaca-México, el museo de la Maré en Río de Janeiro-Brasil, el museo de arte contemporáneo Lima-Perú, el museo de la revolución en La Habana-Cuba, el museo histórico de Portaña en Córdoba-Argentina, el museo de la memoria y los derechos humanos de Santiago-Chile, el museo del oro en Bogotá-Colombia ¿Es posible equiparar el tipo de colección, la conservación, la investigación, las acciones o departamentos educativos, la política cultural del país, la economía, la planta de empleados permanentes o contratados, la participación de los públicos, la cantidad de visitantes, la seguridad, la publicidad, los jardines, el uso de las redes sociales? Existen enormes diferencias, porque el museo puede carecer de algunos de los aspectos arriba mencionados o incluso tener muchos más, por ende los problemas que enfrentan, las misiones, visiones, metas, relaciones con el público, de unos y otros son a veces diametralmente opuestos y a veces desconocidos. ¿Cómo arribar entonces a una sola definición? ¿Cómo correr el riesgo de encerrar en una enunciación que debe extenderse o recortarse y aun así el museo no estar comprendida en ella?

Las definiciones de museo han tendido a la generalización y a la homogeneización de términos, funciones, conceptualizaciones, esas generalizaciones están -aunque no lo quieran- teñidas de cierta neutralidad, me pregunto: ¿es posible

un museo neutro? pienso que no, por ende toda definición tampoco lo será y sin embargo se trata casi siempre de proponer una definición única, abarcadora, que reúna consensos. Teniendo en cuenta la dificultad intrínseca que esto conlleva, abordaré la problemática desarrollando algunos tópicos y aproximaciones a través de ellos, para tratar de arribar más que una definición, a una arista de este tema: ¿Para quién y para qué son los museos Latinoamericanos? ¿Cuál debería ser su utilidad?, lo haré desde mi ideología y por ende mí declarada -desde ya- no neutralidad.

Caracterizaré a los museos para facilitar el acercamiento a la arista propuesta en cuatro grandes grupos, basándome en el museo como espacio de poder e ideología: 1- Los museos franquicias, 2- Los museos esféricos, 3- Los museos enmascarados, 4- Los museos útiles sociales.

1- Los museos franquicias, la inauguración en octubre de 1997 del museo Guggenheim de Bilbao, que utilizando un término bélico fue cabeza de playa para lo que vendría después, una invasión en el mundo de los museos marcada por un aumento del modelo capitalista cuyos arietes de ingreso a la museología fueron los ostentosos y llamativos edificios. Hay una clara pérdida por lo que en su interior se expone, educa, conserva o desarrolla, priorizándose las decisiones que benefician el incremento del dinero que recauda el museo y el aumento de público que lo visita. Estos museos franquicias han impactado por ahora, muy fuertemente en Europa y Asia principalmente, hay sin embargo intentos fallidos en Latinoamérica como el Guggenheim de Guadalajara, pero que seguramente a la brevedad avanzarán en el cono sur, porque no faltarán interesadxs que se dejen atraer por los cantos de sirena de estos “emprendimientos culturales”, a los que claramente en realidad se los debe ubicar como emprendimientos monopólicos empresariales. No es casualidad, que la gran mayoría de estos museos sean de arte, porque entran en el circuito financiero, son un activo realizable y una gran tentación mercantil (Clair, 2011), algo que los museos históricos, arqueológicos o de ciencias naturales por ejemplo, no podrían brindar. Este problema se agudiza aceleradamente si pensamos que estos museos comenzaron con sus “franquicias” de un continente a otro (Estados Unidos-Nueva York a España-Bilbao) pero por lo menos trasladando parte de las colecciones que tenían. Ahora ya lo hacen casi sin tener obras de arte propias como es el caso del museo Louvre en Abu Dabi que pagando por la marca -en este caso Louvre- tiene la posibilidad de elegir, decidir e imponer las obras que quiere y el tiempo que las tendrá. A su vez y cito solo el de más reciente inauguración, el de Yves Saint Laurent, se crean museos sólo para seguir posicionando una marca -que aunque lo disfracen con atractivos y “glamour”- son a todas luces museos corporativos por y para eso.

– Primera aproximación los museos Latinoamericanos no deben ser franquicias monopólicas y/o corporativos.

Otro tópico a considerar es la nueva y más efectiva explotación laboral, los “megamuseos” además del dinero que mueven realizan un fuerte aprovechamiento de los trabajadores tanto en el momento de la construcción del edificio

como en el Louvre de Abu Dabi, como también en el desarrollo del trabajo de las diferentes áreas del museo, es el caso de los trabajadores precarizados del Guggenheim de Bilbao; por lo que la llegada de estos grandes emprendimientos no reportan avances en la calidad de vida de quienes los construyen con sus manos o los trabajan diariamente, incluso tampoco para la gran mayoría de la comunidad que lo circunda, ya que debido al elevado costo de las entradas muchas veces no pueden ni ingresar y si lo hacen, son sectores sociales que lo consiguen porque ya antes de la llegada del “megamuseo” tenían una cómoda situación económica.

– Segunda aproximación el museo latinoamericano no debe ser un lugar de explotación del trabajador (en ninguna de sus fases) y debe ser de ingreso libre y gratuito.

Otro tema para reflexionar es la desigualdad social, Joseph Stiglitz premio Nobel de economía en su libro “El precio de la desigualdad” dice:

“Los fallos de la política y la economía están interrelacionados, y se potencian mutuamente. Un sistema político que amplifica la voz de los ricos ofrece muchas posibilidades para que las leyes y la normativa -y su administración- se diseñen de forma que no solo no protejan a los ciudadanos corrientes frente a los ricos, sino que enriquezcan aún más a los ricos a expensas del resto de la sociedad” (Stiglitz, 2014, p. 34).

y luego agrega en forma demoledora: “El 90% de los chicos que nacen en hogares pobres, mueren pobres por más capaces que sean” y continúa “más del 90% de los chicos que nacen en hogares ricos, mueren ricos por más estúpidos que sean” (Stiglitz, 2014, p. 43).

– Tercera Aproximación, los museos latinoamericanos deben ser un lugar que brinde oportunidades a lxs que no las tienen.

Otro tópico a tener en cuenta es la opinión política en y de los museos, en “Are Not Neutral Museums” Anabel Rodríguez se sorprende que aún hoy :

... I do find myself in arguments that if museums use public money they should not have any political opinion; that museums are temples of knowledge and need to keep their neutrality as they are above the everyday.

Por su parte Mario Chagas usa la metáfora de la gota de sangre en los museos, tomando la humanidad de los mismos, como campo de lucha, de conflicto con los saberes, memorias, discursos, silencios que se quieren recordar u ocultar (Chagas 1998). A su vez Freire nos dice que

...la ideología neoliberal [es] ideología de la privatización, jamás de los perjuicios, pues estos deben continuar siendo pagados por las clases populares (Freire, 1996, p. 101).

A todo lo mencionado, se suma que actualmente estamos ante un nuevo avance del neoliberalismo en todos los campos en Latinoamérica, por ello los museos no están exentos de esta ofensiva y de las consecuencias que la misma trae.

– Cuarta aproximación los museos latinoamericanos no pueden ser neutrales y tienen que tener opinión política en defensa -especialmente- de las clases populares.

2- Los museos esféricos, los denomino así porque por donde se los mire son elitistas, son un centro de poder de una elite intelectual y/o económica y/o religiosa que aprovecha ese espacio para mostrar y demostrar prestigio social, desarrollando y visibilizando actividades culturales y económicas en beneficio de un grupo reducido, teniendo como destinatario solamente un público muy selectivo debido a su condición social y a la formación académica que posee.

– Quinta aproximación, los museos latinoamericanos no deben ser un espacio elitista cerrado, ni lugar para enquistar grupúsculos con “prestigio intelectual y/o social”.

3- Los museos enmascarados, señalo así aquellos museos que siguiendo las modas o tendencias realizan oportunamente: una acción “inclusiva”, una exposición temporal “comprometida”, una integración “adecuada”, pero sólo una o dos veces al año por períodos muy cortos y en general en las salas que no son las principales, manteniendo el resto del año la manera de ser y trabajar en forma clásica y selectiva. Suelen a su vez tener mucha publicidad sobre estas acciones puntuales y presentar su “éxito” en congresos, mesas paneles, conferencias etc., y si lo pueden mostrar fuera de su país...mucho mejor. Incluyo también aquí, aquellos museos que ejecutan una falsa inclusión y/o integración, por ejemplo cuando realizan una exposición en la sala principal y en alguna salita lejana, pequeña y sin contacto con las obras, los niños dibujan lo que vieron en la exposición, o bien cuando colocan un par de nomencladores o escritos en Braille...sólo cuando se realiza la noche de los museos.

– Sexta aproximación, los museos latinoamericanos deben realizar acciones, integraciones e inclusiones y estar comprometidos, todos los días del año, todos los años.

4- Los museos con utilidad social, no cabe duda que hay un camino de décadas que se viene recorriendo con estos museos y es el que abrieron a través de su pensamiento, mesas, organismos, praxis y personas tales como: Georges Henri Riviere, Hughes de Varine, Paulo Freire, André Desvallées, la Nueva Museología, la Conferencia de Grenoble, la mesa de Santiago, la creación del MINOM, del Grupo de Trabajo en Teoría Museológica para América Latina y el Caribe ICOFOM-LAM (Decarolis, 2006), los museos comunitarios mexicanos, el trabajo de Marilia Xavier Cury con las comunidades indígenas (Cury, 2015), o desde la museología social con Mario Souza Chagas (entre otros: 1998, 2006, 2014), como referente y estandarte de la misma, solo por mencionar algunas

de las personas, organismos o prácticas destacadas en una lista a todas luces incompleta.

Si bien desde lo cualitativo la permanencia y avances desde esta óptica son muy positivos, no ocurre lo mismo cuando lo cuantificamos, el porcentaje es muy pequeño con respecto a toda Latinoamérica y no se visualiza que los grandes museos hayan modificado su posición, o sea, se logra en pequeños museos de grandes ciudades o en barrios o en comunidades limitadas, pero claramente todavía no se consigue impactar en los museos más grandes o importantes. Por ello sería un gran avance que la mirada social atravesara a los grandes museos y a los museos que no la tienen y permitieran por ejemplo la co-construcción de los guiones museológicos, definiendo el rol del curador/a como coparticipe con los vecinos, o que en vez de paleontólogos, arqueólogos, historiadores, en definitiva “el/la especialista” solitario intervengan conjuntamente en la elección del tema, guion, diseño, acciones, actividades etc. del museo también los adolescentes de una escuela, el movimiento LGBT, un grupo de madres, las familias de un barrio, un conjunto de ancianos etc. O bien que la propuesta sea íntegramente de un sector de la sociedad que quiera tratar problemas de la comunidad o actuales, por ejemplo: género, xenofobia, homofobia, pobreza etc. y el museo brinde su apoyo total para llevarla a cabo dentro y/o fuera del mismo.

– Séptima aproximación, los museos latinoamericanos, deben asegurar la participación de las comunidades en las decisiones que comprendan la interpretación y utilización de sus bienes y manifestaciones culturales.

Teniendo en cuenta las argumentaciones presentadas, más que una definición de museo desde Latinoamérica, propongo desde la arista mencionada una serie de ideas:

- El museo como construcción social.
- Con entrada libre y gratuita.
- Como actor político/social -no partidario- en construcción y flexible.
- Abierto al conjunto de la sociedad eliminando las barreras culturales.
- Consecuente con una ideología que dirija al museo a beneficiar las oportunidades, la inclusión e integración de los sectores sociales conformados por las mayorías silenciosas y las minorías silenciadas o invisibilizadas.
- Tiene que ser poroso para promover y recibir estrategias de procesos participativos comunitarios, que comprendan la interpretación y utilización de sus bienes y manifestaciones culturales, siempre, sin un límite de tiempo.
- Que atraiga y sea atraído por lo que pasa en la calle, en el vecindario en la comunidad, en la sociedad y darle activa decisión/participación a lxs otrxs, tanto afuera como adentro del museo.
- Debe ser permeable para aceptar los aportes y enseñanzas de los públicos, tendiendo a lograr visibilidad de los mismos, para potenciar el empoderamiento y la descolonización tanto hacia su interior como hacia su exterior.

A estas ideas le agrego el encabezado de la Declaración de Córdoba XVIII Conferencia Internacional de MINOM. Octubre 2017, “La museología que no sirve para la vida no sirve para nada”, que abre una perspectiva sumamente valiosa sin duda.

A lo arriba mencionado le falta lo que no se escribe pero que tiene todo museo: sentimientos, sensaciones, pasiones, emociones, conflictos, alegrías, tristezas, sonrisas, lágrimas, afectos, indignación, conversaciones, gritos, pasos, susurros, olores, risas, felicidad, abrazos y tantas más...

Empleando una metáfora, veo -aún hoy- a los museos como una habitación que mira a la calle pero que tiene todas las puertas y ventanas cerradas, adentro las paredes están cubiertas de espejos en donde nos reflejamos los que estamos en su interior, convencidos de lo que vemos en ese reflejo. Falta entonces, romper los espejos internos que nos brindan una zona de confort, de autoridad, de comodidad, de seguridad y abrir las puertas y ventanas de la habitación para que recibamos ese aire renovador que no viene de los convencidos de siempre, sino de los desconocidos de siempre y nosotrxs salir a empaparnos y embarrarnos bajo la lluvia aprendiendo y entregándonos en y desde el exterior.

Me adelanto a lo que muchxs pueden estar pensando y finalizo con dos posibilidades para lo que hasta aquí planteo, una mirada negativa que llevaría a pensar que los museos sociales pueden seguir un camino que los lleve a ser institucionalizados, compartimentados, autoconsumidos o incluso que finalicen extinguiéndose (Schneider, 2012), a esta idea la sintetizaré a través de la parte final de una estrofa de la canción de Ismael Serrano, “Papá cuéntame otra vez” (Serrano, 2008): “...al final de la partida no pudisteis hacer nada/y bajo los adoquines no había arena de playa”.

La otra mirada es esperanzadora y la haré a través de un texto escrito, por Eduardo Galeano, basado en una respuesta del cineasta Fernando Birri cuando le preguntaron ¿Para qué sirve la utopía?, en una charla que dieron juntos en Cartagena de Indias (Birri & Galeano, 2012):

*“La utopía está en el horizonte.
Me acerco dos pasos,
ella se aleja dos pasos.
Camino diez pasos y el horizonte
se corre diez pasos más para allá.
Por mucho que camine,
nunca la alcanzaré.
¿Para qué sirve la utopía?
Para eso sirve: para caminar”.*

Bibliografía

Clair, Jean. (2011). *Malestar en los museos*. España.: Ed. Trea. Asturias.

- Cury, Marília Xavier. (2015). Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão. IV Encontro paulista questões indígenas e museus v seminário museus, identidades e patrimônios culturais.
- Chagas, Mario; Gouveia, I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). En *Cadernos do CEOM Dossiê Museologia Social*. Ano 27, nº. 41.
- Chagas, Mario. (2006). Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. En *Revista Eletrônica do Iphan*. Dossiê Educação Patrimonial Nº 3.
- Chagas, Mário. (1998). Há uma gota de sangue em cada museu: preparando o terreno. En *Caderno de Sociomuseologia* (pp. 19 a 23). Portugal: Centro de Estudos de Sociomuseologia nº 131. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Decarolis, N. (2006). El pensamiento museológico latinoamericano. En *Los documentos del ICOFOM LAM*. Cartas y recomendaciones 1992-2005, Córdoba, Argentina.
- Freire, Paulo. (1996). *Cartas a Cristina: reflexiones sobre mi vida y mi trabajo*. México: Editorial: Siglo XXI.
- Scheiner, Tereza Cristina. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. En *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum. Belém* (v. 7, n. 1, p. 15-30). Brasil: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Stiglitz, Joseph Eugene. (2014). *El precio de la desigualdad*. España: Editorial: Punto de lectura.

Consultado en internet

- Birri, Fernando & Galeano, Eduardo. (2012, Octubre 02). *Utopía*. Video. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GaRpIBj5xho>.
- Declaración de Córdoba XVIII Conferencia Internacional de MINOM*. (2017, Octubre 24). Argentina. Recuperado de <http://www.minom-icom.net/noticias/xviii-conferencia-internacional-minom-icom-12-13-y-14-octubre-cordoba-argentina>.
- Rodríguez, Anabel Roque. (2017, Septiembre 25). *Museums Are Not Neutral*. Recuperado de <https://artmuseumteaching.com/2017/09/13/museum-are-not-neutral-by-anabel-roque-rodriguez/>.
- Serrano, Ismael. (2017, Septiembre 26). Canción “Papá cuéntame otra vez”. Recuperado de http://www.cmtv.com.ar/discos_letras/letra.

php?bnid=270&tmid=73731&tema=PAP%C1_CU%C9NTAME_
OTRA_VEZ.

Hacia un museo inestable

Suzuki Rey

Universidad del Museo Social (UMSA), Argentina

¿Es posible, o incluso deseable, llegar a una definición de museo de alcance universal, que pueda ser aplicada en todos los contextos culturales, y a instituciones muy diversas en sus objetivos, historias y trayectorias?

La definición de los Estatutos del Consejo Internacional de Museos es la más difundida y utilizada como marco en muchos países de todos los continentes.

Aunque muy conocida, conviene volver a ella como punto de partida para situar la pregunta inicial:

El museo, dice esta definición, es una *institución* permanente, *sin fines de lucro*, al *servicio* de la sociedad y de su *desarrollo*, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone *y transmite* el *patrimonio material e inmaterial* de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación *y deleite* (Desvallées & Mairesse, 2010, p. 52).

Las diferentes traducciones toman lo esencial de esta definición, que se redacta en inglés y francés, y es importante tener presente también toda la problemática que implica una traducción, que modifica el campo semántico de cada término.

Cada uno de esos conceptos ha sido analizado y cuestionado desde distintos puntos de vista, muchas veces. “Institución”, por ejemplo, es para el ICOM una “organización formalizada que desarrolla sus objetivos en el largo plazo”, aunque el término también puede entenderse en un sentido puramente administrativo, burocrático y financiero. Otros prefieren hablar de museo como un “lugar”, o un “fenómeno”, que incluiría instituciones, lugares, territorios y experiencias.

La caracterización de “sin fines de lucro” por otro lado, es difícil de sostener en tanto carácter universal, cuando no solo hay museos con fines lucrativos que no dejan de ser tales, aunque no coincidan con los lineamientos de esta definición (además de que la condición “sin fines de lucro” no es relevante en el mundo cultural anglosajón, donde los aportes privados son fundamentales), sino que la mayoría de las instituciones museísticas actuales, incluyendo a las públicas, deben lidiar con presupuestos siempre exiguos para sus fines, y diversas formas de autofinanciación.

Hay definiciones de Museo centradas en las funciones técnicas, o basadas en una dimensión ético-cultural, enfocadas en la función social, cultural o simbólica que tienen los museos en la sociedad. Y hay autores que cuestionan

no sólo la relevancia de una única definición, sino también si todos los museos deberían hacer investigación o tener colecciones. Hay que agregar a esto los cambios tecnológicos, que obligan a preguntarse sobre la inclusión de los museos que sólo se encuentran en Internet (cibermuseos).

Otra cuestión crucial, y que debe ser abordada al pensar estas cuestiones, tiene que ver con la dimensión política de los museos: ¿Podemos considerar de manera aséptica como “museos” a instituciones que no han elaborado su condición colonial original, que exhiben objetos producto de saqueos o de apropiaciones no consensuadas o autorizadas por sus legítimos propietarios, y que ante el reclamo de éstos, se niegan a devolverlos por razones no siempre asociadas a su conservación?

Así, queda claro que al avanzar en los diversos aspectos de esta definición, o en las varias definiciones alternativas a esta, se abren abanicos de nuevas preguntas, que no tienen respuestas únicas ni simples. El ICOM (2017, pp. 11-13) plantea algunos ejes de reflexión: ¿deben presentarse de manera exhaustiva los diversos tipos de instituciones que integran la categoría Museo? Al enumerar las funciones del museo, ¿se debe jerarquizarlas? ¿A quién está dirigida la definición en cuestión? ¿Es apropiado cambiar la definición regularmente? ¿Qué dice esto acerca de la misma naturaleza del museo?

A esas reflexiones podríamos agregar: ¿Qué otros modelos de funcionamiento y organización pueden proponerse para superar la tradición modernista de su origen?

Podemos decir que, si bien puede ser muy útil contar con una definición general de funciones que sirva de marco para las aproximaciones locales, los interrogantes acumulados nos indican que para que dicha definición sea operativa en los diversos casos y contextos particulares, debería ser lo menos normativa y prescriptiva posible, y estar abierta a los cambios de época. Lo cual podría parecer paradójal para una definición.

Por lo pronto, la evolución de la propia teoría museológica nos enseña que presuntar paradójal indican que aleza dle a exhaustiva los diversos tipos de instituciones que integran la categoromo en la elos museos cambian en gran medida por las demandas, hábitos de consumo y usos culturales de sus audiencias. Si, como ya lo destacaron varios teóricos, el museo es una realidad histórica y está, por lo tanto, lejos de ser inmutable, su definición será siempre necesariamente provisional.

Para Schärer (2007, pp. 103-112), el museo puede definirse por su capacidad de cumplir dos funciones: musealizar y visualizar. Gary Edson (2007, pp. 37-48), en tanto, sostiene que los museos no recogen ni conservan objetos en el sentido tradicional, sino que más bien *recopilan información* y elementos in-materiales relacionados con el patrimonio social y cultural. Los objetos serían así, en cierta forma, secundarios, en tanto soportes de esa información.

La cuestión de medios y fines también es pertinente para este debate: ¿son los museos únicamente medios para alcanzar un fin (cultural, pedagógico, etc), o *lo museal* es un fin en sí mismo, asociado a la preservación de bienes comunes, de una herencia cultural y simbólica? También podemos entender a los museos como medios de comunicación que, como afirma François Mairesse, superan a los demás medios por la confianza cultural depositada en ellos, relacionada probablemente con el prestigio y la estabilidad atribuida a sus mensajes.

Efectivamente, los museos son medios, y en las últimas décadas se convirtieron en medios masivos, sus actividades son actos de comunicación, y están determinadas por una lógica similar a la de los demás medios de estas características. Pero no se trata únicamente de comunicación, ya que como sabemos, los museos tienen una relación compleja y diversa con lo real, con el mundo objetual y con los significados culturales como construcciones sociales.

Ya a mediados de los 90 del siglo pasado, Andreas Huyssen (2002, pp. 41-75), en su influyente ensayo, “Escapar de la amnesia: los museos como medios de masas”, daba cuenta del cambio de paradigma operado en relación al museo, en el marco de las tensiones y oposiciones entre modernidad y posmodernidad, que en el caso de la institución museística, registraba el pasaje de la museofobia de las vanguardias históricas a la museofilia contemporánea, expresada en la espectacularización tanto de la arquitectura de los propios museos como de las exposiciones que estos albergaban. Y por sobre todo, en la aparición del término “museización”, con el que designa una actitud cultural que va desde el auge de lo “retro” y la moda de la nostalgia hasta la por entonces incipiente expansión de las técnicas de “autodocumentación”. Huyssen alude en su texto bajo este rubro a las cámaras de video hogareñas, la escritura de memorias, la literatura confesional y los “bancos de datos”. Escribe esto en 1994, diez años antes de la consagración y universalización de las redes sociales: Facebook fue creada en 2004, Youtube, en 2005, Twitter en 2007. Así, verifica ya en ese momento una tendencia que aún hoy sigue expandiéndose y ha contribuido a producir cambios dramáticos en los consumos culturales, atravesados por la tecnología: *mientras el museo se masifica, la sociedad se museifica*, cuando se vive en un eterno presente, el pasado cobra una dimensión mítica. ¿En qué sentido puede decirse que el museo es un medio de masas? Para Huyssen, esto es así porque su oferta de “experiencias intensas” lo acercan al parque de atracciones y a la industria del entretenimiento, a la vez que remarca su contribución a la “aceleración” del campo cultural del que forma parte. Pero al mismo tiempo, a través de sus objetos y políticas, y aún espectacularizado, el museo es capaz de producir un “efecto de realidad” que otros medios de masas ya no pueden ofrecer, y se propone como un espacio de negociación de las diferencias culturales y elaboración de los traumas contemporáneos.

Basándose en esa “confianza cultural” de la que gozan por contraste con los otros medios, pero también por la fuerza de un aura situada en el pasado, los museos funcionan pues como agencias que intervienen activamente en la trama cultural, instalando, legitimando u ofreciendo narraciones que establecen

la manera en que se entiende la vida de una sociedad, tanto su pasado como su presente.

Como tales emiten mensajes que intervienen en la producción social de significaciones, a la vez que se constituyen en ámbitos críticos en los cuales es posible reflexionar sobre las actuales problemáticas de la sociedad y la cultura en la que están insertos.

La manera específica en la que los museos producen ficción, es decir, narración, representación y clasificaciones que luego circulan socialmente, es a través de la *musealización*, un poderoso acto significativo que es a la vez un recorte y un enmarcado, y que como tal, tiene un componente tanto subjetivo como derivado de una visión históricamente determinada.

Si el neologismo “museificación” puede connotar, en sí mismo, la idea peyorativa de “petrificación” o “momificación” de un lugar o un objeto viviente, y se encuentra reflejado en numerosas críticas vinculadas a la “musealización del mundo”, desde un punto de vista estrictamente museológico, hay coincidencias teóricas en definir la musealización como la operación consistente en extraer, en un sentido tanto físico como conceptual, un objeto de su entorno original, sea este natural o cultural, para otorgarle un nuevo status, haciéndolo entrar en el campo de lo museal (Desvallées & Mairesse, 2010, p.50).

Sin embargo, como nos recuerda Peter Van Mensch (2009, pp. 5-7), ese objeto que un visitante ve y naturaliza como una evidencia o un indicio del pasado, ha sido previamente *manipulado y “producido”* por el mencionado proceso de musealización, que le confiere un nuevo valor en el que la relación con su condición original esta mediada por un nuevo dispositivo cultural que le asigna un lugar específico en una narración que forma parte de la construcción de la memoria colectiva.

Por eso, musealizar implica siempre poner en contacto una materialidad con la narración que le otorga su significación “definitiva.” Es en este sentido que el historiador del arte Douglas Crimp, sostiene que

“la ficción del museo resulta de una creencia acrítica en la idea de que ordenar y clasificar, esto es, la yuxtaposición espacial de fragmentos, puede producir una comprensión representacional del mundo” (Crimp, 1993, pp. 75-92).

Sin la mediación de esa ficción, nos dice Crimp, sólo quedan en el museo “baratijas”, objetos sin sentido que pierden a la vez su capacidad de funcionar como metonimia y como metáfora.

Al mismo tiempo, y como contrapartida, tal como observó oportunamente Martin Schärer (2006), hay en la manera en que el museo produce su ficción, su discurso, algo inevitable: sólo puede articularla en base a los restos materiales de una historia natural, social o cultural, y esa articulación es necesariamente provisoria e inestable. El acto de musealización extrae los objetos de sus

ámbitos originales, fragmenta y analiza (en el sentido de separar un todo en partes) para después producir con esos fragmentos una nueva totalidad, una síntesis en cierto sentido artificial, cuya relación con la trama cultural o natural viva no puede ser sino ficcional y aproximada.

Estas condiciones específicas de las relaciones entre museo e historia, plantean otras preguntas, abiertas y sin respuestas únicas. ¿Puede la institución museo conectarse con los objetos, los procesos históricos que les dan lugar, y con su significado presente por fuera o más allá de narraciones canónicas? ¿Cuál es la relación que el museo mantiene con su tiempo, independientemente del objeto de sus colecciones, y cuál sería la posición más eficaz para su propia vitalidad en relación al pasado, al presente y a la forma en que las sociedades imaginan su futuro?

Los cambios de perspectivas en los modos de vivir, de pensar y de valorar en las actuales sociedades globalizadas, donde, a pesar de la homogeneización aparente, existe, al menos en un plano teórico, la alternativa del disenso, en tanto la diversidad y las diferencias se ven sometidas a tensiones y amenazas, obligan a repensar nuevamente las políticas culturales, y con ellas la función de los museos, que como instituciones sociales deben poder reformularse permanentemente y responder de manera eficaz y sensible a los núcleos problemáticos de la vida de las comunidades en las que funcionan, y de las que sus públicos forman parte.

Hablar de públicos en plural es hablar también de museos que se transforman en instituciones plurales, como sus públicos, y que invitan a esos públicos a participar de los procesos de construcción de sentido, en un espacio donde se crucen culturas heterogéneas y se generen relaciones productivas entre el adentro y el afuera, rompiendo así con la gestión vertical.

La pregunta final es entonces si, en un paisaje de constantes cambios sociales, tecnológicos y políticos como el actual, el museo es capaz de utilizar esa inestabilidad de su entorno para cambiar su tradicional rol estático y consagratorio por el de un laboratorio en el que sea posible la negociación del sentido, la problematización de lo establecido, y la adopción de un perfil fluido, incluso en torno a las materialidades que alberga y custodia.

Una caracterización, que es a la vez una práctica y una actitud, empieza a aparecer en varios textos que reflexionan acerca de la museología actual: lo *experimental*. En un ensayo de Bruno Brulon Soares (2017, pp.161-164) incluido en la publicación “Definir el museo del siglo XXI”, se propone definir una “museología experimental” que permita comprender de manera pragmática el funcionamiento del dispositivo museal y su relación con lo social. Soares ejemplifica precisamente esa experimentación que el museo debería tomar como posible modelo para repensarse, con algunos proyectos del artista brasileño Helio Oiticica, que propuso modos en su momento novedosos de participación en y con la obra de arte, que disuelven la separación entre sujetos y objetos, espectadores pasivos y objetos expuestos a la contemplación que pone en escena

el museo tradicional, es decir, más específicamente, la concepción europea del museo.

El término experimental en museología, por lo tanto, debería considerarse de manera muy similar al uso que tiene en el campo del arte contemporáneo. Es sabido que, a diferencia de la ciencia, en la que los experimentos se diseñan y se llevan a cabo para lograr siempre los mismos resultados y mediciones, en el arte de las últimas décadas, experimentar significa sobre todo, mantener abierto un campo de posibilidades, improvisar y buscar resultados no previstos en las condiciones iniciales. El carácter de experimental, y esto probablemente sea lo más complejo, debería poder aplicarse no solo a las prácticas museológicas sino a la institucionalidad misma del museo, convirtiendo la estaticidad en una *inestabilidad productiva*. Es lo que postula la historiadora del arte Claire Bishop (2013), quien señala hacia lo experimental como una forma de movilizar la institución museo y su carácter históricamente conservador –una conservación a la vez literalmente material y política- hacia lo que denomina una “museología radical”, es decir, una museología que piense el museo como un ámbito fluido de negociación del sentido, que redefina constantemente sus límites, sus alcances y su rol cultural, reflexionando sobre sí mismo y sobre sus prácticas, y convirtiéndolo en un espacio en el que pueda llevarse a cabo una tarea cada vez más imprescindible: construir una temporalidad diferente en la que los valores culturales, es decir, humanos, puedan desacoplarse del imperativo económico, utilizando la potencia del pasado para salir de la trampa del presente sin cambios cifrado en la posmodernidad, hacia lo que denomina una “contemporaneidad dialéctica”, que nos permita imaginar el futuro.

Bibliografía

- Bishop, Claire. (2013): *Radical Museology*. London: Koenig Books.
- Soares, Bruno Brulon. (2017). Le musée expérimental: définir le mouvement, appréhender le passage. En Mairesse, François (direction). *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*. Paris: ICOFOM..
- Crimp, Douglas. (2002). En las ruinas del museo. En Hal Foster (coordinador). *La Posmodernidad*. España: Kairos.
- Desvallées, André & Mairesse, François. (2010). *Conceptos claves de museología*. Paris: Armand Colin.
- Edson, Gary. (2017). Définir le musée. En: Mairesse, François (direction). *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*. Paris: ICOFOM.
- Hernández, Francisca Hernández. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. España: Ediciones TREA.

- Huyssen, Andreas. (2002). Escapar de la amnesia: los museos como medios de masas. En *En busca del futuro perdido* - Cultura y memoria en tiempos de globalización. México: FCE-Goethe Institut.
- Mairesse, François (direction). (2017): *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*. Paris: ICOFOM.
- Mairesse, F. & Desvallées A. (direction). (2007). Collection Muséologies, *Vers une redéfinition du musée?*. Paris: L´Harmattan.
- Schärer, Martín. (2007). Qu'est-ce qu'un musée? En Mairesse, F. & Desvallées A. (direction). Collection Muséologies, *Vers une redéfinition du musée?*. Paris: L´Harmattan.
- Schärer Martín. (2006). Museología e Historia. En *Museología* - Un campo de conocimiento. XXIX Encuentro Anual de ICOFOM y XV Encuentro Regional ICOFOM LAM- Octubre 2006- Alta Gracia. Córdoba. Argentina. ICOFOM Study Series, 2006 .Munich/Germany and Alta Gracia/Córdoba/Argentina.
- Van Mensch, Peter. (2009). Museology, Museography. XXXII Simposio Anual del ICOFOM. En *Museology: Back to basics*. Synthesis of the Symposium Sessions. Liège and Mariemont. ICOFOM Study Series, N° 38.

La sociedad se transforma y el museo también: ¿cuál será el lugar del museo en el Siglo XXI?

Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Antes que nada, quiero saludar a los organizadores del Simposio por esa magnífica experiencia de poder compartir temas referentes a la museología. Saludo, especialmente a Olga Nazon, y le agradezco por haberme invitado a participar de este evento, personalmente me siento privilegiada por estar en esta mesa de debates.

Elaboré este texto en tres etapas, y siempre espero contar con la atención de los lectores, con la expectativa de que establezcan contacto, argumenten, cuestionen, propongan nuevas ideas, para que de esta forma podamos recrear y avanzar en nuestras reflexiones museológicas.

Primero que nada, quiero hablar sobre lo que pienso a respecto de lo que es el lugar de los museos en la sociedad, y para eso, decidí abordarlo a partir de tres vértices: la interacción, la producción del conocimiento y la educación. Después voy a situar el museo en sus funciones que, para mí, son las más fundamentales. Por fin, intentaré explicar por qué y cómo llegué a la construcción de dicho raciocinio.

La institución denominada museo, está en su lugar de integración cuando consigue interactuar con la comunidad, con el ambiente, con el *lócus* que la contiene y en la cual ella convive. Esto puede realizarse de innumerables formas. Pero como a mí me gustan las historias, voy a contar algunas para ilustrar las actitudes de la interacción.

En 1982, en el Museo Geológico de Bahía, sucedió un hecho que nos lleva a reflexionar sobre la formación de mediadores. Un cierto día, llegó al Museo una familia de visitantes; el padre, geólogo, presentaba a sus hijos los minerales expuestos y, bastante animado, les explicaba con detalles cada uno de ellos, ya que era su área de conocimiento. La madre, reclamando del cansancio, quería volver para el hotel y discutía con su esposo que, animadamente, continuaba explicándoles a sus hijos que parecían fascinados con esa visita guiada por el padre. Uno de los guardias de la sala, el Sr Almir, que en ese momento no tenía la función de mediar la visita, al percibir que la situación se hacía tensa, se vio en la necesidad de hacer algo para conciliar los intereses y, repentinamente, le preguntó a la señora que estaba muy irritada si a ella le gustaba ver telenovelas. Sorprendida con la pregunta inusitada, ella le respondió afirmativamente

y, acto seguido, él la invitó a conocer la “piedra” que, coincidentemente, era el tema de una de las telenovelas de la época, y se dirigió para la sala de las ametistas cantando parte de la música que caracterizaba dicha producción televisiva: “minha pedra é ametista, minha cor é o amarelo...”. La señora se reía mucho, y siguió al señor Almir hasta la sala sugerida para poder apreciar la rica colección de ametistas que componía el acervo del referido museo, interrumpiendo, de forma muy agradable e original, la discusión entre marido y mujer. Esa experiencia, que posteriormente fue relatada a la dirección del Museo por otros funcionarios que se encontraban presentes e, incluso, por el relato de la propia señora involucrada, reveló el espíritu lúdico, la perspicacia, la creatividad y la resolución de conflictos. El empleado del Museo consiguió, con una simple técnica de motivación, despertar el interés de la visitante por el acervo y desviar su atención del área de atrito para un ambiente al mismo tiempo divertido y lúdico. La risa, fue la vía de entendimiento posible para que hubiese la interacción con el público.

Otra experiencia que expresa formas diferentes de interacción con el público, ocurrió en 1992, en la Fundación Museo Carlos Costa Pinto, en Salvador de Bahía, durante la exposición intitulada: “Un siglo de conquistas femeninas: 1890 a 1990”. En este caso, el título de la exposición fue el primer motivo de interés del público, tanto para atraer al museo a hombres y mujeres con el objetivo de visitar la exposición, como para que participaran de las actividades educativas y culturales que se desarrollaban en paralelo. Además del título de la muestra, que sugería diversas interpretaciones (seducción, derechos civiles, derecho político, incluyendo el permiso para votar, entre otros), el Museo promovió una tarde de té, un desfile de moda, cursos sobre los derechos legales obtenidos durante el período por las mujeres, un curso sobre Seducción, desde el punto de vista filosófico, saraos con poesía y música, conferencias sobre Mujeres en Escena. Esas diversas actividades atrajeron un numeroso público que interactuaba de forma interdisciplinaria promoviendo resultados muy positivos.

En 1998, en la ciudad de Québec, Canadá, durante la exposición “Yo los oí cantar”, promovida por el Museo de la Civilización, el público reaccionó con alegría e interactuó de innúmeras formas. Los visitantes podían ver y aprender más sobre sus ídolos musicales a través de paneles biográficos, de sus ropas, sus instrumentos, sus registros grabados, sus películas y fotos, además, y esa es la parte más interesante, las personas podían vestirse como el cantante y sacarse fotos para el recuerdo, o cantar al micrófono solo o acompañado de su ídolo. En este caso, se puede ver que esas acciones hicieron una diferencia significativa en la participación e interacción entre el público y el museo.

En Salvador de Bahía, durante el período entre 2010 y 2012, las acciones de cultura y educación, promovieron en el Palacete de las Artes la colección de las esculturas en yeso de Auguste Rodin, dichas acciones fueron muy significativas al punto de modificar la forma de uso de los espacios públicos en el barrio de Graça, donde se sitúa el referido Palacete das Artes. Allí se elaboró

un programa interdisciplinario donde la Filosofía, la Música, la Literatura, la Antropología, la Historia y los Estudios de Género trabajaron conjuntamente para explicarle al público de la mejor forma tanto el proceso creativo de Rodin como las obras magistrales del escultor. Además, se crearon talleres de cerámica y de pintura para las personas de diversas edades, con grupos de trabajo que se reunían dos veces por semana y, al final de cada año, los resultados obtenidos por los participantes culminaban con una exposición. Ya, para los niños de 02 a 12 años se crearon, todos los sábados y domingos, rondas de conversación y de juegos en los jardines. Después de esas actividades lúdicas, los niños eran llevados para conocer las obras del escultor, acompañado de actividades corporales y de explicaciones sobre anatomía humana. Fueron tres años de mucho éxito, con modificaciones en el tráfico local debido a los atascos que se producían en la calles adyacentes y, actualmente los jardines, así como la cafetería del Palacete de las Artes, permanecen llenos de visitantes, especialmente familias, que disfrutan de las actividades educativas y culturales que allí continúan desarrollándose.

Todas esas posibilidades de uso de los museos y de sus colecciones, sugieren que el museo es, antes de todo, un ente coleccionador, un formador de colecciones pues, su primera función es identificar objetos potencialmente significativos que fueron o están siendo producidos por la sociedad y, de forma comprensible, agrupándolos bajo su custodia para, posteriormente, poder usarlos en beneficio de la formación de los ciudadanos a través de acciones culturales y educativas.

Siguiendo en esa línea de ente coleccionador, es importante no olvidar que el museo ocupa el lugar de productor de conocimiento y, por lo tanto, depende visceralmente de instrumentos y de un personal directamente involucrado con la investigación histórica, artística, literaria, musical, tecnológica, con el área médica, con la biología, sólo para citar apenas algunas, a depender de su foco, de su temática, de su misión y finalidad. Producir conocimiento significa producir un sentido para las cosas, y para las colecciones. Por eso, el museo no puede prescindir de la comunicación de los resultados de las investigaciones, caso contrario, ellas de nada van a servir para la sociedad. Ocupa también el lugar de comunicador, de un ente de diálogo con el público más diverso. Sin embargo, el diálogo presupone abertura, respeto a las diferencias, capacidad de escuchar y, en ese sentido, el discurso del museo necesita vivenciar esa práctica dialógica o, continuará siendo una montaña de jergas científicas, impidiendo muchas veces que los diversos tipos de público participen, comprendan y se sientan confortables.

Veamos dos ejemplos de diálogo entre los visitantes y el museo que, además de actuales, orientan para temas innovadores y acciones más abiertas y atrevidas.

En abril de 2001, el MOMA - Museum of Modern Art de Nova York- sorprendió a la sociedad cuando realizó un proyecto de residencia musical para la Kftwerk (banda alemana de música electrónica). Hubo una secuencia de espectáculos de éxito, pero ese evento también provocó un extraordinario impacto

simbólico. Los espectáculos no se realizaban en el Rock in Rio, o en otro local habituado a realizar festivales de música, sino en el principal museo de NY, ciudad donde la banda Kraftwerk, al comienzo de los años 80, ya había influenciado al hip hop y había producido un gran impacto en la cultura visual e musical contemporánea. En el MOMA había 450 lugares, pero además, había espectáculos gratuitos simultáneos en el DOMO del PS1, un espacio complementar que el MOMA poseía en el barrio de Queens. ¿Qué lectura podemos hacer de ese evento de carácter múltiple? Un museo que generó el mismo tipo de interés mediático que hasta el momento sólo lo habían conseguido artistas como Madonna. Este es un dato nuevo, dentro del juego de intereses orientados para que el museo forme al público, interactúe con él, amplíe el número de visitantes de diversas franjas etarias y que, además, pueda fidelizar a esos frequentadores.

El Museo de Arte Contemporánea de Denver /MCADENVER– creó el programa *MIXED TASTE – Tag Lectures on Unrelated Topics*, es decir, gustos variados en conferencias sobre asuntos no relacionados. En dicho programa, se emparejan dos temas aleatorios de tipo Piratas y dentro del Conceptualismo Ruso, un abordaje único con un humor bastante divertido, destinando un tiempo de 20' minutos para cada uno y 20' minutos más para debates. De esa forma, el museo actúa como una fuerza para la creatividad tanto de los artistas como del público garantizando, así, un ambiente lúdico donde todo puede suceder.

El director, Adam Lerner, al ser preguntado sobre la relación existente entre aquello que el MCA DENVER estaba haciendo, con la definición tradicional de museo, respondió: _ “Para nosotros, el museo es un ideal. Divertirse dentro de un museo de arte no es una tentativa de transformar esa arte más accesible o, aún, competir con otras formas de entretenimiento popular. No es alterar la naturaleza básica del museo, sino comprender mejor esa naturaleza”.

Entendemos que esa naturaleza, a la cual él hace referencia, es el carácter intrínseco de toda institución museológica (a pesar de que muchos lo desconozcan y ni siquiera lo usen), que es el de salvaguardar la cultura del mundo, integrarla y respetarla para que pueda contribuir para la construcción de la paz social a través de las memorias afectivas que los objetos de las colecciones despiertan en los visitantes.

Por lo tanto, estos son ejemplos que muestran una nueva actitud del museo frente al interés del público, es una inversión del objetivo que, actualmente, está más orientado a instigar el pensamiento crítico de los visitantes e interesado en dejar al público relajado para poder pensar mejor, pues, ahora existe un pensamiento recurrente en el campo de la educación el cual afirma que, jugando se aprende más y mejor, sin presión y despreocupadamente. Por eso, dentro de un escenario donde el público no es apenas un mero espectador, sino también, a su modo, un productor activo de cultura, se hizo imprescindible que los museos se repensaran.

Con respecto al campo de la educación, se habla mucho de las nuevas metodologías y técnicas; sin embargo, todavía existen antiguos paradigmas que no contribuyen para ofrecer una educación en igualdad de condiciones para todos, especialmente en Brasil y en América latina en general.

Considerando que en la balanza pesan algunas experiencias relevantes, procedentes de profesionales con competencia para ver alrededor y descubrir al OTRO como un ser que se debe respetar y con el cual se pueden construir afectos, en general, se ha hecho muy poco o casi nada de innovador por la educación y, especialmente, por el mundo de los museos. Continúan aplicándose las antiguas y poco productivas prácticas de visitas guiadas con personas robotizadas y condicionadas por el corto tiempo de recepción de los visitantes y por la presión inherente al mundo actual. Es innegable que existe la inserción en los museos de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, sin embargo, ellas acaban siendo un fin en sí mismas y no ejercen el rol de instrumentos relacionales entre los contenidos.

Con relación a este tema, el pensamiento de Hannah Arendt nos parece bastante esclarecedor, cuando afirma que:

“la educación es el punto en que decidimos si amamos bastante el mundo como para asumir la responsabilidad por él y, con tal gesto, salvarlo de la ruina que sería inevitable si no fuera la renovación y la llegada de los nuevos y de los jóvenes” (Arendt, 2004, p. 30).

Pensando de esa forma entendemos que, cuando una persona entra en un museo, ella necesita encontrar y recibir un afecto catalizador; necesita que su memoria este estimulada para apreciar con ojos renovados la increíble novedad del mundo y, además, necesita sentir su autoestima elevada para poder crear o fortalecer lo que denominamos de Salud Cultural.

La Salud Cultural es la capacidad que adquiere el individuo, a través de la percepción del valor de los bienes culturales que componen su patrimonio, superar cuestiones complejas de la existencia y mejorar su calidad de vida en la cual el afecto catalizador, la memoria afectiva y la autoestima elevada son fundamentos de base para la obtención de la salud integral (Costa, 2012, p. 98).

Existe una experiencia real y muy significativa para quien estuvo implicado en ella, principalmente para mí, que coordiné el proyecto de la exposición Historia en Cómic, basada en las historietas gráficas de Mauricio de Souza, un artista brasileño y creador de los cómics para niños. Cuando dicha exposición fue presentada el año 2002, en la Caja Cultural, en Salvador, Bahía, el principal objetivo fueron los estudiantes de las escuelas públicas. Cierta tarde, nos llamaron para socorrer a una niña de 07 años, que estaba sintiendo falta de aire, frente a un cuadro pintado a óleo que era una copia de la obra, “Las niñas”, de Auguste Renoir. Al preguntarle lo que sentía, la niña, con la mirada extasiada, nos dijo: “¡Ah, profesora, es tan bonito que duele!”.

Conocer e interactuar con los museos, con el arte, con el patrimonio cultural en todas sus vertientes, es garantizar la salud cultural. La salud es vida con existencia y consciencia. El maestro, Paulo Freire, hace una interesante distinción entre vivir y existir, considerando que el existir, es vivir teniendo consciencia sobre las cosas del mundo. En ese sentido, el lugar del museo es el lugar de la salud, donde la cultura y la educación actúan juntas, porque allí están los acervos que representan el hacer humano, material e inmaterial, a través de la memoria de los tiempos.

Eduardo Galeano escribió un libro mágico, encantador, que se titula La Piedra que Arde. Es la historia de un adulto mayor y de un niño que se hacen amigos, cada uno cargando sus marcas y sus memorias. Es una historia de construcción de afectos y de preservación de patrimonios, que ilustra bien el rol fundamental de la memoria en la formación de los individuos más conscientes y más integradores.

Galeano expone metafóricamente un gran problema inaugurado, de acuerdo con Walter Benjamin, a partir de la Primera Guerra Mundial, y acentuado en los años de 1970, por el proceso de innovación tecnológica, cultural y moral: la dilaceración de la experiencia por la aceleración del tiempo, cuando lo nuevo se impone en cuanto liberación y ruptura con el pasado.

Así, llegamos al final del texto intentando explicar, tal como lo prometí desde el inicio, de donde viene mi línea de raciocinio. Ella viene de las bases fundamentales e indispensables de los testigos de la Dra. Nise da Silveira y del Museo de Imágenes del Inconsciente, creado por ella, a partir de las obras de los talleres de arte-terapia; también de las bases de la ciencia médica practicada por los neurólogos Iván Izquierdo, Antonio Damásio y Eric Kandel, cada uno a su manera buscando explicar la formación de la memoria en el cerebro humano, los tipos de memoria (las de corta y larga duración) y como la memoria contribuye para la existencia plena del ser humano. En una breve síntesis, la memoria es:

“el pegamento que une nuestra vida mental. Es la característica fundamental de nuestra vida mental; sin memoria no habría nada. Somos lo que somos en razón de lo que aprendemos y de lo que nos recordamos” (Kandel, 2016, s/p.).

Izquierdo nos permite comprender como se forma la memoria, al afirmar que: “La formación de memorias es favorecida por el alerta emocional.” (Izquierdo, 2006, 100).

Y, el neurólogo Antônio Damásio complementa esa comprensión al afirmar que:

“El error de Descartes fue decir pienso, luego existo. No, primero existimos, desarrollamos los instintos, las emociones y sólo después pensamos y reflexionamos y, todo eso, hace una gran diferencia” (Damásio, 2010, p. 273).

El lugar del museo es aquel donde pueden asociarse la EMOCIÓN y la RAZÓN.

En el mundo de hoy, innumerables estrategias aplicadas a los museos intentan acompañar al mercado, crear museos de etiqueta y cuantificar el número de visitantes, la cantidad de recuerdos vendidos en la tienda, la cantidad de recursos que recogen o reciben, la cantidad y el valor de las grandes obras de arte que adquirieron. Obviamente, no es ese el camino a seguir cuando se quiere analizar y entender el lugar del museo en la sociedad.

En nuestra percepción, el camino para esa búsqueda pasa por la calidad de lo que es ofrecido por el museo, por el diálogo acogedor con el público, por el uso permanente de lo lúdico en las relaciones, por la posibilidad del humor, del sorriso, de la emoción, del corazón acelerado por la belleza de lo que se ve y de lo que se puede participar, por la entereza y honestidad de los profesionales de los museos involucrados en la causa de la educación y de la cultura, por el respeto al semejante que en su tierna edad es capaz de decir: ¡es tan bonito que duele! Las experiencias dialógicas, presentadas en este artículo como ilustración y comprobación de las acciones de interacción con el público, parecen comprobar adecuadamente la elección del referido camino.

¡Ese es el lugar del museo, en el cual se cree que se obtendrá éxito junto al público! El lugar de los talentos humanos presentados adecuadamente, para que la genialidad de los seres pueda ser un marco simbólico del pasaje de ellos por este planeta y pueda elevar el espíritu, confortar la mente y el corazón.

Siguiendo este raciocinio, ¡no parece genial, tanto un Da Vinci cuanto un anónimo ceramista chino que nos legó una porcelana cáscara de huevo y, aún, la marcó en el fondo: Hecha durante un día de viento fuerte y de extrema tristeza! Es tan genial un Manfred Lembruck, arquitecto alemán dedicado a la arquitectura de museos, cuanto una ceramista y escultora casi anónima, D. Firmina que, durante los años 90 del siglo XX, en el municipio de Feira de Santana, Bahía/Brasil, conseguía encantar a los estudiantes de las escuelas produciendo animales y figuras humanas representativas de ciudadanos locales y de personajes de la cultura popular, trabajando con cerámica de alta calidad, usando la técnica indígena de la quemada al aire libre.

Es esa diversidad de talentos que debe constar al lado de las colecciones de los museos, es de esa imaginación creativa que el museo necesita nutrirse para hacerse presente de forma más efectiva en su lugar social.

Los museos también necesitan renovar su forma de mirar hacia el público, porque está naciendo una nueva generación. “Ellos son los nerds, los geeks, los problemáticos, los cuestionadores”. En mi tesis de doctorado, di mucha atención a la variable INTERROGACIÓN en los museos porque, durante los años 90, la gran mayoría de ellos aún se presentaba como FUENTE ABSOLUTA del Saber, sin permitirle al público la oportunidad de preguntar o de cuestionar. Esos nuevos públicos, en este momento están cuestionando los modelos de

autoridad institucional, trayendo propuestas provocativas, que despiertan interés y resistencia.

Trabajando en un proyecto de inclusión social, para personas con problemas mentales a través del uso adecuado del patrimonio cultural, percibí de forma más clara e intensa la frase de un médico amigo: ¡ Hay saber en todo ser! Un proyecto interesante de esas nuevas prácticas, en el que los geeks demuestran su conocimiento y poder, es un proyecto de financiación colectiva para la construcción del Nicola Tesla Science Center, en la ciudad de Shoreham, NY. Al inicio del siglo XX, ese investigador serbio, en el laboratorio Wardencllyffe, intentaba llevar energía gratuita para el mundo sin el uso de cables. Tesla es un héroe dentro del mundo geek, la antítesis de Thomas Edison, el que fue su antagonista en la llamada War of the Currents (guerra de los modelos de distribución de energía eléctrica, directa y alternada). En la serie, la figura de Edison ocupa la representación del científico inescrupuloso asociado al poder de las corporaciones. El objetivo principal, era conseguir U\$850 mil en 30 días, para sumarlos con los valores ofrecidos por el estado de NY para poder adquirir el terreno. En apenas 20h, se obtuvieron R\$400 mil, porque el público actuó como algo próximo a un curador o a un accionista, y no apenas como visitante. En la actualidad, lo que parece mover a las personas, no es el tamaño del museo, ni su acervo o su arquitectura; lo que las mueve es la relevancia, es la causa que el museo abraza y representa. Son los nuevos campos de interés, en un mundo que siente falta de valores, de honestidad, de principios, de líderes responsables y humanizados. Ahora, y cada vez más, la colaboración, la asociación, el intercambio y el carácter lúdico, ocupan el espacio de la búsqueda excesiva por el saber y de la primacía de la propiedad del objeto.

Se pueden identificar nuevas tendencias, se busca el conocimiento con levedad y buen humor. Se montan exposiciones divertidas y caricaturales, evitando el exceso de sensatez. Los museos apelan para los sentidos, para las múltiples voces, para el encuentro y el reencuentro entre el público y el museo. Existe una infinidad de posibilidades para poder generar conocimiento, establecer el diálogo con las generaciones, contribuir con la ciudadanía responsable y jugar mientras se aprende.

En este contexto, ¿cómo encontrar la definición más adecuada para el museo?

Tal vez, entendiendo el museo como un espacio múltiple de formación colectiva, quien sabe cómo una plataforma cultural, un gran almacén de intercambios, donde actúan equipos multidisciplinarios que intentan conocer las expectativas del público, aceptando cuestionamientos y sugerencias. Equipos formados por personas-delfines, muy atentas con las nuevas ondas que se van formando, pero siempre ancladas en investigaciones que promuevan la elaboración del conocimiento y la integración de la innovación con la tradición.

Bibliografía

Artículos

Costa, Heloisa Helena F.G. (2012). Museologia e patrimônio nas cidades contemporâneas: uma tese sobre gestão de cidades sob a ótica da preservação da cultura e da memória. En *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 7, n. 1, p. 87-101, jan.-abr. 2012.

Rovai, Marta Gouveia de Oliveira. (2010) A pedra que arde: o direito à memória contra a sedução do esquecimento. En *Revista de História [23]*. João Pessoa, jul./ dez. 2010.

Entrevistas en sitios de Internet

Kandel, Eric R. (2016, Junio 18). *Em busca da memória*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iYKQQolc470>.

Libros

Arendt, Hanna. (2004). *Responsabilidade e Julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras.

Damásio, Antonio. (2010). *L'erreur de Descartes*. Paris: Odile Jacob.

Galeano, Eduardo. (1980). *A Pedra Arde*. Madri: Lóguez Ediciones.

Izquierdo, Ivan. (2006). *Questões sobre memória*. São Leopoldo: UNISINOS.

Kandel, Eric R. (2009). *Em busca da memória; o nascimento de uma nova ciência da mente*. São Paulo: Companhia das Letras.

(Org/Edit. Mendes, Luiz Marcelo. (2010). *Branding, comunicação e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro: Imã Editorial.

Museo, constructor de ciudadanía

Sandra Escudero

*Universidad nacional de Avellaneda (UNDAV),
Argentina*

Desde su origen en la revolución francesa y hasta hoy, el museo es una institución que construye y comunica narrativas de disciplinamiento ciudadano conforme al concepto de ciudadanía de cada momento. Es, en este sentido, un dispositivo de construcción de ciudadanía. Para fundamentar este concepto de museo, se pone en cuestión el sentido de la definición tradicional de museo del *International Council of Museums* y se toma una posición con base en teóricos clásicos del pensamiento museológico contemporáneo de tradición foucaultiana. Dado que la definición es tiempo transgresiva, requiere de un trasfondo histórico que da cuenta de la propuesta.

Las definiciones tradicionales del museo a lo largo del siglo XX han enfatizado aquello que el museo *hace* en desmedro de lo que el museo *es*. Coleccionar, conservar, investigar, exponer, etcétera, son algunas de las múltiples actividades que cotidianamente llevan adelante los museos; son lo que el museo *hace*. Tampoco el declarado propósito de educación, estudio y deleite constituye lo que el museo *es*. ¿Para qué el deleite del visitante? ¿qué es exactamente la educación como propósito? ¿Estudiar ... para qué? Ciertamente hay otras instituciones y espacios en los cuales lograr deleite, la escuela es la institución educativa moderna por excelencia, y hay múltiples vías por las cuales acceder a estudiar algo. Tampoco es la intersección entre deleite/educación/estudio lo que constituye lo que el museo *es*.

Reunir colecciones, conservarlas, exponerlas, investigarlas, son actividades, las tareas que los museos desarrollan y no necesariamente aquello que lo define. Estudio, deleite y educación son también actividades, esta vez del lado del visitante. Se espera que la realización exitosa de las actividades del museo lleven al visitante a su deleite mientras estudia y se educa en su tránsito por el museo. En ningún caso se define *eso que la institución museo es*, lo que lo constituye como algo más -mucho más- que un espacio donde personal y visitantes realizan actividades; falta la razón misma de su existencia y su persistencia.

Probablemente parte de esta ausencia se deba a que en la definición tradicional de museo, la establecida en los estatutos del ICOM desde 2007 (e igualmente en sus antecesoras de 1951, 1961, 1974, 1989 y 2001), hay una confusión entre *institución* y *organización*.

Instituciones y organizaciones no son lo mismo. El término institución remite a un concepto abstracto, que designa -entre muchas otras definiciones posibles y existentes-,

“(...) todo aquello que, en una sociedad dada, toma la forma de un dispositivo organizado, tendiente al funcionamiento o a la reproducción de esa sociedad, resultante de una voluntad original (acto de instituir) y de una adhesión, al menos tácita, a su supuesta legitimidad.” (G. Augustins en Bonte e Izard, 1996, p. 392)

Hay una relación dialéctica entre lo instituido (lo que ya está establecido) y lo instituyente (la fuerza que promueve el cambio). La organización, por su parte, es la concreción material de las instituciones. Las organizaciones son formas de coordinar racionalmente las actividades de los grupos humanos o la gestión los bienes que producen, que intentan conseguir una finalidad y objetivo común y explícito mediante la división de funciones y del trabajo, a través de una jerarquización de la autoridad y la responsabilidad (ver, por ejemplo, Schein, 1988). Es claro que instituciones y organizaciones guardan entre sí alguna relación, ambas son superestructuras y son dinámicas, pero *son diferentes*. Las instituciones atraviesan a las organizaciones, en tanto las organizaciones materializan el orden social que las instituciones establecen. La definición de museo refiere a organización más que a institución. Y por ello es que falla en definir qué es un museo, ya que lo piensa organizacionalmente y no como institución, perdiendo lo más rico que tiene, eso que lo convirtió en una de las más ubicuas instituciones planetarias.

Institución y dispositivo: dos términos que resuenan cada vez más en el campo museológico, toda vez que se analiza lo que el museo es. Más arriba se estableció lo que aquí se entiende por institución; un dispositivo también es un término que tiene distintas aproximaciones, y es central en el pensamiento de Foucault a partir de incursión en la gubernamentalidad. Aunque el propio Foucault no definió unívocamente lo que entendía por dispositivo, en términos generales se trata de

“un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos” (cit. en Agamben s.f.)

Para Agamben por su parte (*op. cit.*) un dispositivo es cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos (para una revisión de estas categorías, la inclusión del “aparato” en la discusión y el rol del museo, véase Déotte (2007).

El museo, institución ubicua como pocas, es claramente de origen moderno y como tal está fuertemente vinculado al sistema capitalista. Cuando los revolucionarios franceses abrieron las puertas del Louvre para que *efectivamente* ingresaran a él los nuevos ciudadanos y lo recorrieran en una experiencia de aprendizaje, nació una nueva institución de re-presentación y disciplinamiento. Re-presentación accesible del orden del mundo para una sociedad masivamente analfabeta, disciplinada en ese orden a través de la experiencia sensorial de su recorrido.

El museo moderno nació para disciplinar a los nuevos ciudadanos en las nuevas lógicas del mundo racional, positivo, moderno y capitalista. Como tal, construyó microcosmos de re-presentación de los distintos aspectos de la realidad a través de una poética y una retórica que comunicaban evolución y progreso en la historia, en el arte, en la naturaleza... en el universo todo. Evolución, orden natural, razón y conocimiento como las bases de un progreso infinito traducido en producciones tecnológicas de creciente complejidad. Los nuevos ciudadanos aprendían de qué se trataba ser, justamente, ciudadanos, transitando por instituciones-dispositivos modernos. Eso no ha cambiado. Lo que ha cambiado es el tipo de ciudadanía que se espera se ejercite en el siglo XXI. Ciertamente los estilos de ciudadanía han variado desde la Revolución Francesa, como también han cambiado las formas del capitalismo, y es interesante la extrema sensibilidad con que el museo percibe esos cambios y se ajusta a los mismos generando nuevas tipologías concordantes a cada nuevo estadio. El Museo Universal (Duncan y Wallach, 1980) dió el puntapié inicial de la mano de la Revolución Francesa y la Primer Revolución Industrial.

Es claro que este enfoque reconoce la marca del pensamiento de Michel Foucault, pero más aún le debe al camino que hace ya más de un cuarto de siglo inició Eilean Hooper-Greenhill (2003) en su análisis del surgimiento del museo moderno en relación con diferentes discursos y épocas. Con base en los trabajos de un Foucault interesado en establecer una comprensión del poder del discurso, ella puso en cuestión las narrativas anteriores acerca de los museos (como la de Bazin, 1967) al vincular la historia del museo con el mapeo foucaultiano de las épistèmes. Así, puso en escena la forma en que las diferentes posiciones epistémicas en la formación del conocimiento se vieron atrapadas por el surgimiento y el orden de los diferentes tipos de prácticas de coleccionismo. En tanto el Renacimiento produjo colecciones de tesoros asociados a los palacios principescos en los que se ubicaron, la época clásica generó gabinetes de curiosidades de los señores. Sólo con la modernidad y comenzando con instituciones derivadas de colecciones anteriores como el Museo Británico y el Louvre, es que se ve el surgimiento del museo tal y como se lo ha entendido a lo largo de dos siglos.

No obstante, la identidad museal no es fija:

“Los museos siempre han tenido que modificar su funcionamiento y lo que hacían, según el contexto, los juegos de poder y los imperativos sociales, económicos y políticos que los rodeaban. Los museos, al igual

que todas las demás instituciones sociales, sirven a muchos maestros y deben tocar muchas melodías en consecuencia.” (Hooper-Greenhill, 2003, p. 1)

El nuevo ethos que instaló la modernidad, anteponiendo la razón a la religión para fortalecer la confianza en las posibilidades del propio ser humano para apropiarse y dominar la naturaleza, generó un cierto tipo de ciudadano a través de múltiples instituciones y dispositivos. En este sentido, Bennett (1998) expandió el camino de la influencia foucaultiana iniciado por Hooper-Greenhill al sumar a lo discursivo el tema de la gubernamentalidad; primordial es el logro de instalar en el análisis la importancia de la exposición y la mirada, formulando un modelo de amplio rango como lo es el “Complejo expositivo”, en el cual el museo, una de las instituciones centrales de este complejo expositivo, articuló con otras como las exposiciones universales, las galerías y las tiendas departamentales para comunicar las formaciones discursivas (pasado, arte, evolución, hombre) de las disciplinas (historia, antropología, historia del arte, biología). La organización del espacio, el “orden” representado en estas instituciones, construyeron ciudadanos visualmente educados para ver el mundo de un cierto modo, y naturalizar su orden (Escudero y Panozzo Zenere, 2015).

A partir del congreso de Berlín, los nuevos museos que daban cuenta de la brutal expansión colonial europea sobre África y el sudeste asiático daban cuenta asimismo de esta nueva era imperial, dejando en claro a cada vez más ciudadanos cómo se dividía el mundo y quiénes dominaban sobre los demás. Las dos Guerras Mundiales y la decolonización creciente pusieron en escena la puesta en crisis de los relatos de la Modernidad, y los museos pagaron su cuota, dando cuenta de esa misma crisis, encarnada en sus propios relatos. Luego de la caída del Muro, las nuevas formas sociales y económicas generaron una nueva e imparable ola de nuevos museos, con nuevas lógicas expositivas y narrativas concordantes con un mundo de crecientes democracias participativas. Inclusión, diversidad, participación, son términos recurrentes en los museos contemporáneos... al igual que los estudios de público. “Controlar un museo es controlar la representación de una comunidad y sus más altos valores y verdades”, dice Duncan (1995:8).

El complejo expositivo no murió con la Modernidad. Está más vivo que nunca, y los museos son un elemento clave en la conformación del dispositivo-red. El mundo contemporáneo no es ya racional, es afectivo y experiencial; pero la visualidad es hoy, más que nunca, un factor determinante del éxito institucional. Karp y Lavine (1991, p. 15) han señalado el poderoso rol que el museo juega como espacio de representación, donde la distribución de lo expuesto expresa una identidad cultural específica: los museos son espacios privilegiados para presentar imágenes de uno mismo y de los otros. Hay una construcción dirigida de las escenografías del museo y de los textos que introducen a lo expuesto: es la presentación de un espectáculo. De modo similar, Andreas Huyssen (2002) considera a los museos como medios de comunicación de masas.

Ya no estamos en un mundo moderno, estamos transitando un mundo ultra-moderno (Marina 2000), una modernidad “líquida” (Bauman 2002), en que la aceleración y la visualidad son infinitamente más extremas de lo que nunca antes. Las paredes que separaban lo privado de lo público, y compartimentalizaban la organización de la vida se desvanecen, convertidas en vidrieras y acompañadas por autofotografías a ser “compartidas” en una exposición continua. Los museos actuales, toda vez que pueden, son de dimensiones extremas, minimizan sus divisiones, y generan espacios para que los visitantes hagan uso de la posibilidad de fotografiarse y compartir sus imágenes, con las colecciones como telón de fondo. También generan espacios de juego y de participación en múltiples sentidos. Son instituciones que construyen ciudadanía: lo que son, lo que siempre hicieron. En una nueva era.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio s.f. *¿Qué es un dispositivo?* Recuperado de <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Agamben%20Giorgio/Queesundispositivo.htm>
- Bazin, Germain (1967) *The Museum Age*. Brussels: Desoer.
- Bauman, Zygmunt (2002) *Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bennett, Tony (1998) The Exhibitionary Complex. En *new formations* 4, p.73-102.
- Bonte, Pierre & Izard, Michael (1996) *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. España: Akal.
- Déotte, Jean Louis (2007) Le Musée, un appareil universel. *Museum International* LIX(59)3/35, pp. 68-79
- Duncan, Carol (1995) *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Nueva York: Routledge.
- Duncan, Carol and Wallach, Alan (1980) The Universal Survey Museum. *Art History* 3(4), pp. 448-474.
- Escudero, Sandra y Panozzo Zenere, Alejandra (2015) Museos, capitalismo y teoría museológica. Un punteo de enfoques críticos aplicados a la museología. En *Actas del XXII Encuentro del ICOFOM LAM: Nuevas tendencias para la museología en Latinoamérica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ICOM Argentina.
- Hooper-Greenhill, Eilean (2003[1992]) *Museums and the Shaping of Knowledge*. London & New York: Routledge.

Huyssen, Andreas (2002). Escapar de la amnesia: los museos como medios de masas. En *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE-Goethe Institut.

International Council of Museums (ICOM) (2007) *Definición del Museo*. Recuperado de <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

Karp, Ivan and Steven Lavine (eds.) (1991) *Exhibiting culture. The poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Marina, José Antonio (2000) *Crónicas de la ultramodernidad*. Barcelona: Anagrama.

Schein, Edgar (1988) *La cultura empresarial y el liderazgo. Una visión dinámica*. Barcelona: Plaza & Janes Editores.

Retos para la transformación del museo tradicional al museo del siglo XXI

Carlos Vázquez Olvera

*Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH),
México*

Agradezco a los organizadores de este importante foro la invitación que me formularon para estar hoy con ustedes. Sin duda el tema que trabajaremos estos dos días es de gran relevancia para replantearnos las funciones y finalidades de nuestras instituciones acordes a las circunstancias regionales y sociales de este siglo XXI. El intercambio de ideas y problemáticas que enfrentamos, nos conducirán a formular propuestas acordes con los momentos actuales y proponer nuestra propia definición de lo que consideramos debe ser el museo.

Antes de empezar a abordar el tema, como parte del Comité Mexicano del ICOM transmito un saludo y les informo que celebramos los 70 años de trayectoria y estamos pendientes de los resultados de este evento.

De nuestro trabajo de los dos días a los que fuimos convocados tenemos el gran reto de transformar y/o enriquecer la definición de **museo** sobre la cual nuestro quehacer se ha normado de una forma expresa o tácita, tratando de establecer una normatividad internacional. Estos días son claves para llegar a la nuestra de acuerdo con las circunstancias regionales muy particulares, es decir, qué quitar, qué agregar, cómo enriquecer o reformular la conocida definición de

“El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.” (International Council of Museums, 2007).

Considero que una actividad o tarea importante a realizar, quizá aún pendiente, es la recopilación, sistematización y análisis de experiencias previas a ésta, de reuniones relevantes para la Museología Latinoamericana que han tenido gran repercusión en nuestros países. ¿Qué hemos aprendido de trabajo interdisciplinario, por ejemplo, sobre “El desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo” de la Mesa de Santiago de Chile de 1972? (Iberomus, 2013) ¿Qué sucedió después de la reunión de profesionales de museos en Oaxtepec, Morelos, México en 1984?

En estas experiencias hay aspectos importantes a resaltar y que deberíamos aprender de ellos como, en 1972, un nuevo enfoque en la acción de los museos, definido en ese entonces como “el museo integral”, destinado a dar a la comunidad una visión integral de su medio ambiente natural y cultural. ¿Qué tanto han contribuido nuestras instituciones en lo planteado desde 1984, en la necesidad urgente de valorar integralmente el patrimonio nacional como unidad naturaleza – hombre y que tanto hemos trabajado para que las comunidades asuman el patrimonio nacional como resultado de la relación hombre – medio? ¿Seguiremos pensando que este compromiso solamente lo deben asumir aquellas comunidades de los pueblos originarios y de los colegas interesados en la Nueva Museología?

Los profesionales de museos enfrentamos situaciones complejas para transformar a las instituciones tradicionales y estáticas, acordes a las demandas de la sociedad actual en movimiento y constante transformación. Además de estar insertos en contextos con limitados recursos económicos para el desarrollo de nuestras actividades. Como responsables de estos organismos sociales, el compromiso por formarnos, capacitarnos, especializarnos y actualizarnos debe ser permanente.

Nuestras iniciativas debemos sustentarlas con argumentos sólidos que incidan en los responsables de normar las actividades, en aquellos que definen las políticas culturales, para que nos conciban no como un recurso turístico sino como instituciones valiosas que han sido el apoyo de otras educativas y culturales en la creación de elementos identitarios que forman nuestras estructuras y nos identifican como individuos en la diversidad y la desigualdad social. Asimismo, en aquellos colegas que nos aportan sus reflexiones museológicas que asimilamos y aplicamos en nuestro quehacer.

El contenido de las salas, materiales educativos y de difusión deberán estar acordes en sus puestas en escena con el dinamismo social y que a su vez reflejen las consecuencia de la globalización que vivimos, los intercambios culturales producto de la intensa migración, movimientos sociales y comerciales, la circulación vertiginosa de información, entre otros fenómenos que día a día transforman a nuestras sociedades. De igual manera, en las formas de reaccionar y enfrentar los desastres naturales de aquellos que vivimos en zonas vulnerables, por ejemplo, a huracanes o sismos y estos fenómenos cómo impactan en su patrimonio cultural.

Los continentes tanto arquitectónicos como museográficos deben reflejar estos intercambios constantes de información y servicios, con apoyo equipos de tecnología contemporánea, entre otros, que permitan atender las necesidades, demanda y expectativas de la gama de públicos, en muchos de nuestros países mayoritariamente jóvenes, a través de proyectos de investigación permanentes que nos lleven a conocerlos.

Sobre las comunidades donde estamos insertos es fundamental nuestro acercamiento para conocer, incentivar e incluir al mayor número de actores so-

ciales en la planeación y desarrollo de nuestros proyectos para cumplir con la función social a la que nos debemos.

Considero que estas son algunas de las circunstancias que debemos contemplar para acercarnos en el 2017 a una nueva redefinición del concepto museo, sin duda muy diferente al que estamos utilizando y del que muchas veces percibimos su inaplicabilidad. Intentaré desmenuzarlo, que como lo indica la Real Academia Española, el resultado de este ejercicio es “fijar con claridad, exactitud y precisión el significado de una palabra o la naturaleza de una persona o cosa”.

El museo es una institución, es decir, un organismo que desempeña una función de interés público, como tal tiene su propia vocación, con una sede y personal especializado que le da vida.

Como tal, *tiene funciones específicas que cumplir* y que comparte con una diversidad de actores sociales, por un lado, *compartir las colecciones* que integran el patrimonio de las comunidades donde los museos estén insertos. Esto se debe a que los museos tienen espacios finitos en sus acervos y por otro lado, las transformaciones culturales son constantes y aceleradas. Ante esto, en consonancia con estos grupos herederos del vasto y rico patrimonio cultural, definir aquel que de acuerdo con los especialistas y comunidades deba preservarse tanto en los acervos como entre las comunidades.

Otra función clave es *la conservación de sus colecciones* en su integridad física y de la constancia de su devenir social. Por ello, *la investigación* del patrimonio cultural bajo su resguardo, de su entorno y de los intereses y expectativas de sus públicos debe ser una constante.

Reintegración a la sociedad los resultados de estos esfuerzos en diferentes y constantes puestas en escena del patrimonio y los resultados de los proyectos de investigación en torno a éste. En ello, las propuestas museográficas deben ser dinámicas e innovadoras, apoyadas en estrategias de comunicación y educación, que contemplen la atención e integre las nuevas tecnologías y redes sociales de comunicación.

Las funciones previas tienen como fines construir un medio eficiente que influya en las transformaciones sociales a través del *logro de objetivos precisos*: brindar los elementos para que sus públicos visitantes reflexionen sobre su entorno natural y social mediante una participación más comprometida en el apoyo al desarrollo de las funciones mencionadas.

Por último, de las reflexiones y los resultados que emanen de esta reunión, propongo que al regreso a nuestros respectivos países, con base en esta experiencia, organicemos foros de este tipo para obtener un consenso más amplio.

Bibliografía

Iberomus (2013) *Mesa Redonda sobre el Desarrollo y el papel de los museos en el Mundo Contemporáneo*. Santiago de Chile, 1972. Publicación de los Documentos Originales.

International Council of Museums (ICOM) Estatutos. Sección 1. Definición.
<http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/>

La definición de museo desde el punto de vista de lo privado

Lucía Astudillo Loor

Museo de los Metales de Cuenca, Ecuador

Agradezco a la profesora Licenciada Olga Nazor, Presidente del Subcomité de Museología para América Latina y el Caribe, ICOFOM LAM, y a la Universidad de Avellaneda, por haberme invitado a participar en este importante Simposio Internacional. Voy a hablar en primer lugar, como individuo y luego como ciudadana ecuatoriana, utilizaré fotos de mis dos museos.

Creo que es necesario reflexionar, discurrir, desde mi experiencia personal como estudiosa dentro del Subcomité Regional del ICOFOM LAM, de la teoría sobre los museos, guiada por connotados especialistas de nuestra Región, a quienes les agradezco por sus sabias enseñanzas y además, como profesional, que ha logrado con el acervo personal y recursos propios, crear dos museos en la ciudad de Cuenca, Ecuador y mantenerlos funcionando, al Museo de los Metales desde el año 1996 y a la Casa Museo María Astudillo Montesinos, junto con mi hermana Gloria, desde el año 2015.

El camino es muy duro, pero al ser una apasionada por la cultura y, los museos y lo que significan: amor, civismo, la conservación de la memoria cultural e histórica de la ciudad y la familia; poder concretar la realización de anhelos y esperanzas que contribuyan con algo intangible y además tangible, para que estos museos se hagan efectivos en acciones que vayan en beneficio de los seres humanos que nos rodean a nivel barrial, local, nacional e internacional y puedan, siquiera un poquito, contribuir a cambiarnos para el bien común de la humanidad.

Los museos constituyen para mí, la justificación de mi existencia. Creo en los museos como gestores de ideas y pensamientos críticos sobre el desarrollo de las comunidades, su historia, geografía y evolución constante a lo largo de los años. Tengo la certeza que los museos conservan la memoria arquitectónica constructiva de la ciudad. Siento que los museos a través de las colecciones manifiestan la conciencia, el alma, la identidad, en fin, la comprensión del ser humano con relación a su medio físico y humano, junto con los procesos seguidos por las relaciones culturales, históricas, sociales y económicas. Además, la documentación, investigación, programas educativos, etc. responden a las necesidades de una sociedad democrática en un tiempo y espacio determinado, que de esta manera refleja la diversidad y los valores que atesora.

Ningún museo existe aislado, son parte de un complejo sistema cultural, político, social y económico que, ayuda a redefinir los sucesos compartidos de nuestra historia, desde diferentes ángulos, perspectivas y miradas.

Los museos producen placeres intelectuales y estéticos, son inclusivos, colaborativos y recíprocos, como en los tiempos de los antiguos habitantes del Ecuador que utilizaban la “minga”, trabajo comunitario gratuito, y que aún hoy los descendientes tradicionales, la siguen usando como un acto de solidaridad con familiares, vecinos o amigos para ayudarles a sembrar, construir su casa y otras faenas.

Los museos son conservadores de los ecosistemas, de los bienes simbólicos, preocupados del público, pendientes de la diversidad cultural, utilizan la interculturalidad, como un proceso de comunicación e interacción entre personas, la buena mediación, la cohesión social. Son soñadores hasta lograr una dimensión crítica, no agresiva, ni dogmática, transmisores de una herencia y un patrimonio integral.

Los museos están preocupados del público visible e invisible, del que no nos damos cuenta, o no queremos darnos cuenta, del posible usuario, manifestando concepciones universales, evaluándose, reinventándose, innovándose, reformulándose y subsistiendo a lo largo de la historia; adoptando retos, desarrollando sus potencialidades con emancipación y autonomía; ejecutando trabajos, acciones que, deben asumirlas y continuarlas los representantes de la sociedad, con un pensamiento que abarque a nosotros, los otros, a todos y toda la fascinante diversidad del siglo XXI, matriz primordial de las culturas, reinterpretándolas con honestidad y vigor.

El museo como una guía, un método para servir a la sociedad antes que a la propia institución. Un museo que sirva para la reconciliación de los seres humanos consigo mismo y con los otros, que, sobre todo, respete los derechos humanos, con una existencia ilimitada de conocimientos internos y externos.

Con lo expuesto, creo haber dado algunas de mis apreciaciones sobre los museos, sin embargo, todavía siento recelo, angustia, lanzarme a concretar y definir lo que es un museo. Personalmente, la definición del museo dada por el ICOM me ha servido para laborar y luego crear los dos museos, hago un gran esfuerzo para brindar mi propia definición:

El museo es una institución flexible, incluyente, sensible a las necesidades culturales, sociales, económicas y de información de los seres humanos, así como protector de la memoria y del patrimonio integral. Realiza programas de conservación de la musealia, mediatiza exposiciones y motiva otras actividades con fines educativos, de placeres estéticos y culturales. Lleva a cabo evaluaciones periódicas sobre sus fines y actividades, siempre buscando el bien común.

Ahora, para completar mi intervención, quiero referirme al quehacer gubernamental en el campo de los museos, ya que como ecuatoriana y como profesio-

nal, me siento incluida, por haberlo decidido personalmente, dentro del marco de trabajo del Sistema Nacional de Cultura del actual Ministerio de Cultura y Patrimonio creado en el año 2007 cuyo objetivo establece:

“...dotar al país de una entidad pública para liderar las políticas a favor de los derechos culturales, superar la dispersión institucional y democratizar el acceso a incentivos, recursos y apoyo para todas las personas y colectivos que crean, fomentan y viven las culturas del Ecuador” (Agenda, 2008, p. 11).

En el Catastro Ecuatoriano de Museos, 2011, que realizara el Ministerio de Cultura, se establece que en el Ecuador existen 186 museos en funcionamiento, de los cuales, 104 son públicos, 71 privados, 9 comunitarios y 2 mixtos.

La Ley Orgánica de la Cultura expedida por la Asamblea Nacional y aprobada en diciembre de 2016, menciona:

“Art. 24.- De su conformación. - Integran el Sistema Nacional de Cultura, todas las instituciones del ámbito cultural que reciban fondos públicos, los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, y los colectivos, asociaciones, organizaciones no gubernamentales, entidades, actores y gestores de la cultura que siendo independientes, se vinculen voluntariamente al sistema.

El Sistema Nacional de Cultura está conformado por dos subsistemas compuestos por las siguientes entidades, organismos e instituciones:

1-Subsistema de la Memoria Social y el Patrimonio Cultural: ...

c) Los museos, archivos, bibliotecas, hemerotecas, mediatecas, repositorios, centros culturales y entidades de patrimonio y memoria social que reciban fondos públicos y, los que voluntariamente se vinculen al Sistema Nacional de Cultura, previo cumplimiento de requisitos y procesos determinados por el ente rector.

Art.28.- De la memoria social:

...La memoria social se pone en valor de manera constante en repositorios: museos, archivos históricos y bibliotecas, así como en el espacio público...

Art.33.- De los museos. - Se considera a los museos como instituciones al servicio de la ciudadanía, abiertas al público, que adquieren, conservan, estudian, exponen y difunden bienes culturales y patrimoniales de una manera pedagógica y recreativa. Los museos son espacios de prácticas simbólicas, en constante debate, que se construyen de manera participativa a partir del planteamiento crítico de las representaciones y del patrimonio” (Ley Orgánica de la Cultura, 2016).

Vemos que la definición dada por el Ministerio de Cultura y Patrimonio utiliza la definición del ICOM en su primera parte, luego discurre sobre las prácticas

simbólicas, lo asumo como nuestro patrimonio inmaterial y la participación comunitaria.

Sin embargo, lo que nos atañe particularmente, como museos privados, es la inclusión en el Sistema Nacional de Cultura de “...las asociaciones, organizaciones no gubernamentales, entidades, actores y gestores de la cultura que, siendo independientes, se vinculen voluntariamente al sistema”. Es por esta razón que, como instituciones privadas, seguimos colaborando con el Ministerio de Cultura y Patrimonio y hemos logrado respaldo moral para varias de las actividades que hemos realizado especialmente con el Comité Ecuatoriano del ICOM y la Alianza Regional del ICOM para América Latina y el Caribe, ICOM LAC, en el año 2015.

Hoy seguimos colaborando dentro de la Red de Museos y Centros Culturales de la Provincia del Azuay.

Bibliografía

- Mairesse François, Desvallées, André & Deloche, Bernard. (2009). Conceptos Fundamentales de la Museología. Conferencia Provocadora del ICOM ICOFOM con la colaboración de Bergeron, Yves, Chaumier, Serge, Drouguet Noémie; Ezrati J.: Gob, André, Schärer, Martin. Traducción de Nelly Decarolis, Buenos Aires, 2009.
- Decarolis, Nelly. Compiladora. (2006). *El pensamiento museológico latinoamericano*. Los documentos del ICOFOM LAM. Cartas y recomendaciones, 1992-2005. Argentina: Editorial Brujas.
- ICOM. (2004). La Definición del Museo. En *Noticias del ICOM*. Paris.
- Ecuador. (2017). *Ley de Cultura, Reglamento y Legislación Conexa*. Ecuador, Quito.
- Mairesse, Françoise. (2017). *Définir le musée du XXI siècle, Matériaux pour une discussion*. Paris.

Definir os museus do século XXI: experiências plurais

**Trabalhos do simpósio do ICOFOM no Rio de Janeiro,
16-17 de novembro de 2017**

Museu experimental urbano e estratégias de reconhecimento social

Experimental urban museum and the strategies of social recognition

Lygia Segala

Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Mais do que uma definição distintiva e comprovada frente a outras classificações concorrentes novecentistas – ecomuseu, museu integral (Santiago, 1972), museu social, museu comunitário... –, ou mais do que um quadriculamento prescritivo de princípios e práticas museais outras, importa aqui tentar compreender essa dimensão experimental da *“nova museologia” enquanto projeto, mediação, negociação e tradução em torno de trabalhos memoriais objetivados e reivindicações identitárias relacionados a um sentido de lugar como territorialidade específica*. Nessas implicações tensas *lugar e comunidade* por vezes se sobrepõem. Não é demais refrisar as ambiguidades instrumentais e atritivas que atravessam o sentido de comunitário como categoria específica e como valor, no mais das vezes enlaçados à razão mítica, a um coletivo social de reciprocidades equilibradas. Importa assim considerar, nesse recorte plástico de comunidade, intencionalmente flutuante, sujeito a acordos e apropriações diversas, as clivagens e conflitos internos, as “unidades de mobilização”¹ que, na experiência museal, configuram testemunhos concorrentes e afirmam patrimônios culturais como um campo de disputas. Do mesmo modo, importam as relações dinâmicas entre espaço social, temporalidades e territorialidades desnaturalizando a fabricação de pertencças e de identidades estabilizadas. Se por um lado, a retórica ambígua da territorialidade engendra coesão social, solidariedades controladas mediadas pelo espaço, por outro, também pode ser, como observa Albagli (2004), “fonte ou estímulo de hostilidades e exclusões [sociais]”. Nesse processo, o *lugar* inventado a partir de relações de força entre posições sociais diversas – com referências plurais, materiais e simbólicas – distingue-se como território experimentado, impregnado de intencionalidades, circunstancialmente imaginado e afetivamente valorado.

1. Esse conceito, para Alfredo Wagner de Almeida, refere-se à aglutinação de interesses específicos de grupos sociais não necessariamente homogêneos, que são aproximados circunstancialmente pelo poder nivelador da intervenção do Estado [...] ou das ações por ele incentivadas”. (Almeida, 2004, p.10).

Por esse viés, como construir e dar visibilidade a necessidades e interesses diversos, situacionalmente negociados como comuns e implicados em uma “memória do lugar”? De que forma se articulam, nesses jogos simbólicos, vivências singulares, percursos biográficos então compartilhados, usos políticos do passado? “Em que medida – como lembra Benoît de l’Estoile (2004, p.12) – os porta vozes comunitários, por vezes autoproclamados, arriscam reduzir ao silêncio vozes discordantes”? Que modos de certificação, autoridade e autoria, quais critérios e valores definem *o que é preciso guardar para transmitir*?²

Para pensar algumas dessas questões parto de um estudo de caso, o *Museu Sankofa*³, na favela da Rocinha, uma das maiores do país, com localização privilegiada na zona sul do Rio de Janeiro.⁴

Tendo como uma das referências centrais as discussões dos anos 1970, sobre trabalho comunitário e memória social local, participantes do Fórum de Cultura da Rocinha⁵, criado em 2007, reivindicavam, desde então, um espaço para a criação de um Museu enquanto *locus* para novas formas de produção de memória e de recomposição de identidade coletiva, nos termos de Abdelmalek Sayad (2002). Contextualizam este projeto de Museu, debates nacionais e/ou internacionais que podem ser resumidos nos seguintes pontos:

- A extensão conceitual, categorial, cronológica e topográfica da ideia de patrimônio, como bem desenvolveu Nathalie Heinich (2009, pp. 233-260); e ainda dentro desta mesma chave a afirmação crescente de patrimônios culturais locais e regionais deslocando a ênfase constitutiva da identidade nacional para identidades setorializadas em função de manifestações culturais específicas e da flexibilização de sentidos e sensibilidades fabricadas por diferentes usos sociais.
- As políticas públicas de Cultura pós Constituição de 1988, sobretudo as estratégias particulares de salvaguarda do patrimônio cultural imate-

2. Cf. Godelier, 2007, pp. 67-88.

3. Segundo Antônio Carlos Firmino, um dos coordenadores do Museu, geógrafo e militante do movimento negro: “*Sankofa* é uma palavra Akan das nações africanas de Ghana e da Costa do Marfim que significa “devemos olhar para trás e recuperar nosso passado assim podemos nos mover para frente; assim compreendemos por que e como viemos a ser quem somos nós hoje.” [...] “Baseia-se na imagem de um pássaro mítico que está com os pés plantados firmemente para frente e com a cabeça olhando para trás, como um certo guia para planejar o futuro”.

4. Esta pesquisa foi desenvolvida de forma colaborativa – com bolsistas da Universidade Federal Fluminense e da Rocinha, ligados ao Museu Sankofa – entre os anos de 2010-2014, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e do Instituto Moreira Salles.

5. O Fórum atualiza um *Plano Cultural para a Rocinha*, reunindo artistas, artesãos, representantes de instituições voltadas para ações culturais em prol do “desenvolvimento cultural local” e da discussão sobre políticas públicas.

rial, envolvendo saberes oralizados e linguagens expressivas populares, recategorizando o sentido de tradição.

- As recomendações da chamada museologia social que entende o eco museu, museu comunitário e outras categorias afins como “ferramenta para se avançar na autodeterminação, fortalecendo as comunidades como sujeitos coletivos que criam, recriam e decidem sobre sua realidade” como definem Lerch e Ocampo (2008).
- Os movimentos sociais quando privilegiam, nas frinchas da racionalização patrimonial, *vontades concorrentes de memória*, tornando públicas *versões* da história, lembradas como pontos de apoio a reivindicações sociais e políticas, desentranhando do esquecimento e das marcas discricionárias um senso de identidade histórica, de *ancestralidade*, de *transmissão* e de apropriação culturais.

Na Rocinha, desde 2007, disputavam-se projetos vinculados a programas de políticas públicas de Cultura, especialmente aqueles apresentados pelo governo federal e estadual através dos editais de *Pontos de Cultura* e pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) interessado em uma nova museologia de interesse social, nos sentidos e usos de museus comunitários urbanos, mais especificamente aqueles em favelas e em bairros populares. Não há tempo aqui para analisar os investimentos atualizados por essas políticas mas sublinhar que suas múltiplas propostas em jogo, na Rocinha, mobilizaram e/ou “profissionalizaram” com remuneração temporária – “biscates nos editais”, enquanto *trabalhadores intermitentes da cultura* ou *articuladores socioculturais* – segmentos da população local, no mais das vezes de jovens universitários ou já formados, responsáveis por projetos no lugar, em parceria com instituições supralocais: ONGs, universidades, igrejas, outras agências do Estado. O grupo que, de forma mais permanente produz o Museu reúne ainda alguns moradores considerados *antigos*, com experiência e relevância nas iniciativas comunitárias. Estabelece-se assim um sentido simbólico de continuidade, para além das fricções entre classes de idade e entre lógicas verticais e horizontais de transmissão e de inovação, que autentica o movimento.

Nos processos seletivos da memória, na busca de fontes, nas disputas simbólicas contemporâneas sobre o “museu”, avivou-se o interesse pelo livro *Varal de lembranças: histórias da Rocinha* (Segala & Ferreira, 1983) realizado entre os anos 1977-84 do qual participei como uma das organizadoras, produto do trabalho comunitário e do movimento político dos anos 1970. Este período, ainda sob a ditadura militar (e de início de abertura política), foi especialmente importante na história das favelas da cidade, marcado pela passagem de uma política de remoção para projetos experimentais de urbanização com a participação dos moradores. O trabalho comunitário dos anos 1970 é hoje evocado pelos moradores mobilizados pelo Museu, como um tempo idealizado de consensos proclamados, em que prosperava o trabalho coletivo voltado para o *bem comum* – especialmente o direto à terra e os serviços urbanos – e para a

afirmação compartilhada de experiência, de afetos e de identidade social positivamente valoradas.

O livro *Varal de lembranças* (1983) conta, de forma dialógica, histórias da favela, confrontando versões por escrito, cristalizando narrativas (Goody, 2000). Foi organizado a partir de sete tempos da memória social trançados à lógica mostrativa de um bloco carnavalesco. Essa edição, permitiu explorar situações bem específicas, pelo texto e pela imagem, sem perder a dimensão relacional dos depoimentos, a circularidade entre os sentidos de *fragmento e de percurso*. Por outro lado, ainda que os *tempos* apareçam seguidos – e o “bloco que passa” estimula essa ideia – frequentemente eles se sobrepõem em situação, flexibilizando o senso de duração a partir das trajetórias individuais ou de inflexões na história, na vida política da cidade (Segala, 2004). Dentro do livro é o “Tempo do Mutirão” que ganha destaque nos debates do Museu Sankofa, nos grafites de rua, nos *chás de museu*⁶, buscando um certo sentido de permanência no deslocamento dessa prática “tradicional” de colaboração coletiva para um tempo prospectivo de mobilização de redes sociais⁷.

Diante do tamanho e das segmentações internas na Rocinha, das tensões políticas e dos sistemas locais de controle, a ideia de um lugar fixo para o Museu, de um *centro* cultural, foi de início descartada. Afirmaram-se propostas de um museu itinerante, de percursos na internet, de constituição de acervos em movimento, de mostras temporárias como feiras, como varais de textos e de imagens nos becos e nas ruas.

Foi, porém, no trabalho pedagógico, na performance memorial do *chá de museu*, realizado em instituições locais, que o sentido, a experiência e a especificidade do museu é construído, detalhado e partilhado. Busca-se estimular, de forma festiva, um modo particular de constituição de acervo em que moradores escolhidos são convidados a dar seus depoimentos, em uma roda, sobre a história da Rocinha, oferecendo eventualmente para o Museu documentos, objetos, guardados de família. Pelo projeto, esse patrimônio acumulado deve ser exposto nos encontros seguintes instigando novas lembranças, novas doações ou empréstimos feitos em público.

Critérios foram pensados para a distribuição dos *convidados* “a dar testemunhos” nos diferentes *chás*. Contemplaram-se separações por grupos de idade, gênero e ocupação social. Ser *convidado* pelos organizadores do Museu, implica em distinção seletiva e reconhecimento, e, por conseguinte, em uma adesão retributiva ao projeto *Sankofa*. Não raro, essas interações demarcadas são entretecidas de agradecimentos e de homenagens relevando a autoria na

6. Encontros comemorativos inspirados nos *chás de panela* ou nos *chás de bebês* recorrentes na Rocinha. Mobilizam, produzem e atualizam redes de relações familiares e de amizade para doação e troca de presentes, como colaboração celebrativa, diante de uma situação de mudança, de passagem no grupo doméstico.

7. Fizemos a este propósito, através do Laboratório de Educação e Patrimônio Cultural e do Laboratório do Filme Etnográfico da UFF, o vídeo *Tempo do Mutirão*, 18'54”.

tomada da palavra. Nessa troca simbólica, o acervo narrativo é construído e a ritualização do contar afirma um valor testemunhal sobre a vida cotidiana. Percebe-se nessas performances um zelo detido na preservação de consensos tacitamente estabelecidos. Os narradores *convidados* tendem a buscar, repetidas vezes, a confirmação pública daquilo que afirmam junto aos ouvintes, uma sensibilidade investida no espaço intersubjetivo. As discordâncias daqueles que assistem, ou mesmo entre aqueles que falam, no mais das vezes, aparecem liminarmente na expressão do rosto, nos movimentos da cabeça e dos braços, nos cochichos e risinhos, nas saídas inquietas da cena. Por outro lado, há os que evitam participar dessas rodas ou os que nem mesmo para elas são convidados seja porque desconfiam do projeto do museu ou não fazem parte da rede política dos organizadores, seja porque temem ser nelas desautorizados, desacreditados na frente de todos – moradores e pessoas de fora, explicitando-se conflitos de versões, rugas que desorganizam uma história coletiva imaginada, base para ações reivindicatórias e estratégias de reconhecimento social.

Mais do que objetos, importam no *chá* esses depoimentos que comovem, aconselham e mobilizam. São solenizados como “*testemunhos fortes*” da experiência vivida para requalificação do presente pela evocação do passado. Mais que um saber de memória ou uma dimensão veritativa da memória, revelam sobretudo do narrador, da sua performance corporal, um esforço emocionado de reflexão sobre si, de ordenação biográfica em situação⁸, onde a Rocinha, enquanto lugar, marca recortes no tempo para lembrar. A socialização da experiência, a objetivação emocional do sofrimento e a superação de privações física ou psíquica pela coragem, pela determinação e pelo tempo, na economia biográfica, devotado ao trabalho, ao trabalho comunitário e ao trabalho social parecem habilitar disposições morais comuns, autorizando e legitimando o testemunho. A ênfase no valor do trabalho confronta-se com apreciações correntes sobre a favela como espaço de convivência social estigmatizado e criminalizado.

Ganha sentido nessas performances do *chá de museu* a ideia aprendida de um *patrimônio imaterial*, transmitido oralmente e objetivado nas práticas sociais como *memória exercida*, nos termos de Ricoeur (2000).

Apreende-se que o que se quer guardar para transmitir é o capital de experiências e de saberes acumulados, bens intangíveis – eventualmente apoiados em objetos –, reconvertidos no presente “encenado” em capital cultural e capital político fundamentais na resistência e nas lutas por bens de consumo coletivo e por dignidade no espaço urbano.

De um museu de percurso com chás descentralizados e “*memórias varalizadas*”, interessa hoje uma base fixa onde os objetos e trabalhos possam ser *guardados* e enraizados, mostrados de forma menos efêmera. O interesse por um espaço permanente de certo modo relativiza a sina das perdas instaurando

8. Cf. Pollak & Heinich (1986); Heinich, (2010).

uma vontade de memória, uma vontade de conservação, uma vontade de autonomia impregnada de emoção patrimonial (Heinich, 2012) diante das políticas públicas esgarçadas que transferem às populações empobrecidas e periféricas a responsabilidade dos serviços locais, a baixo custo e a “baixo direito”, por meio da retórica do empreendedorismo e do pretenso protagonismo juvenil. A expressão do trabalho político e pedagógico sobre a memória social, investido na apropriação simbólica da cidade, e processualmente produzido como *movimento* Museu Sankofa mostra-se para *fora* da Rocinha principalmente via internet⁹ e nas estratégias de mobilização da *Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro*¹⁰. Virtualmente, nas redes sociais o trabalho memorial se conserva e se difunde, *salva* ligações e conexidades várias. A ideia de *rede* como modo de organização social em aberto, mais horizontalizada é aqui central seja ela virtual ou presencial. Entretanto, contraditoriamente, marca também exclusões, vulnerabilidades, seletividades, ameaças e silêncios.

Neste “tempo de cerco”, em suspenso, – acentuado com a invasão recente das forças armadas no morro (setembro de 2017), “se rosna para dentro” – escreveu Fernando Ermírio, historiador, morador da Rocinha, ligado ao *Sankofa*. Na “gestão do indizível”, inverte-se no cotidiano, pela força e pelos sinais de controle, o projeto do museu, do trabalho memorial para visibilidade e reconhecimento sociais, da tomada da palavra e da decisão como estratégias de futuro.

Referências

Albagli, S. (2004). *Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva*. / Vinícius Lages, Christiano Braga, Gustavo Morelli (orgs.); Ignacy Sachs, prefácio. Rio de Janeiro: Relume Dumaré / Brasília, DF: SEBRAE.

Almeida, A.W. de. (2004). Terras tradicionalmente ocupadas: processos de territorialização e movimentos sociais. *R. B. Estudos Urbanos e Regionais* 6:1, 9-32.

9. Nos anos 2016/17, foi criado, em parceria com o Instituto Moreira Salles, um *webmapa* cruzando fotos da Reserva Técnica Fotográfica do Instituto – obras, entre outros, de Marc Ferrez e Augusto Malta –, todas com datas anteriores a 1950, com aquelas feitas hoje na favela. “Buscou-se com a ajuda de instrumentos portáteis de georeferenciamento via satélite (GPS), o mesmo ponto de vista do clique original para que as fotos pudessem ser refeitas com enquadramento aproximado, deixando saltar aos olhos as transformações da paisagem urbana”. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/territorio-rocinha/>.

10. A *Rede* mobiliza técnicos de patrimônio, estudiosos e experiências museais afins reforçando eventualmente possibilidades novas de aliança, de colaboração técnica, de visibilidade pública e de reivindicações urbanas e políticas. Consultar a propósito a dissertação de Juliana Veiga, “Museologia social e política cultural. A Experiência da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro”. PPCULT- UFF, 2017.

- Godelier, M. (2007). Des Choses que l'on donne, des choses que l'on vend et de celles qu'il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour les transmettre, in *Au Fondement des sociétés humaines : ce que nous apprend l'anthropologie* (pp. 67-88), Paris : Albin Michel.
- Goody, J. (2000). *The power of the written tradition*. Washington e London: Smithsonian Institution Press.
- Heinich, N. (2009). *La fabrication du patrimoine*, Paris : Éditions MSH.
- Heinich, N. (2010). Pour en finir avec l'“illusion biographique”. *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n. 195-196, 421-430.
- Heinich, N. (2012). Les émotions patrimoniales : de l'affect à l'axiologie. *Social Anthropology*, 20:1, 19-33.
- Instituto Brasileiro de Museus & Programa IBERMUSEOS. (2012). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos em el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Nascimento Junior, José do; Trampe, Alan; Santos, Paula Assunção dos (orgs). Brasília.
- Lersch, T. M.; Ocampo, C. C.; Oaxaca, Centro INAH. (2008). O conceito de museu comunitário: história viva ou memória para transformar a história. [Texto traduzido por Odalice Priosti a partir da comunicação apresentada na mesa redonda “Museos: nuestra historia viviente”, na Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas, Kansas City, Missouri. 2004. p. 6-10], 2008, p. 117. Disponível em: <http://abremc.com.br/pdf/5.pdf>. Acesso em 04/03/2016.
- L'Estoile, B. de. (2004). Quand l'Anthropologie s'expose... *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, 680-681, 5-15.
- Pollak, M., & Heinich, N. (1986). Le témoignage. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 62-63, 3-29.
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sayad, A. (2002). *Histoire et recherche identitaire*. Saint-Denis : Éditions Bouchène.
- Segala, L. e Ferreira, T. (org.). (1983). UNIÃO PRO-MELHORAMENTOS DOS MORADORES DA ROCINHA. *Varal de lembranças: histórias da Rocinha*. Rio de Janeiro: Editora Tempo e Presença/ SEC/MEC/ FNDE.
- Segala, L. (2004). Varal de lembranças: recados para quem for reacender o balão japonês. *Comunicações do ISEER*, 59:23, 36-41.

Veiga, J. (2017). *Museologia social e política cultural*. A Experiência da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado. Niterói: PPCULT- UFF.

Museu plebeu: digressões sobre o Museu da Beira da Linha do Coque (Recife-PE-Brasil)

The plebeian museum: digressions on the Museu da Beira da Linha do Coque (Recife-PE-Brasil)

Gleyce Kelly Heitor

Universidade Federal de Goiás – Goiânia, Brasil

Em nome do desejo de memória, a agenda das políticas culturais para a área de museus, na América Latina, vem incorporando a relação com o ativismo de comunidades e grupos que estiveram historicamente excluídos como protagonistas das políticas públicas. Entre as consequências da virada social da museologia, que vimos emergir na década de 1970, é possível diagnosticar a urgência de pautar políticas para museus pelas agendas da promoção da diversidade – histórica, cultural, social e política. Discurso que vem sendo compreendido e apropriado diversamente, tornando múltiplos os dispositivos acionados na complexa luta por memória.

Entre tantos gestos que conformam esse campo de disputas, vemos pessoas, movimentos e entidades empenhadas em lutar pelas instituições, suas pautas e agendas, gerando demandas por presença, pertencimento, participação, reconhecimento e representação nos museus tradicionais. O que tem importante papel na criação de plataformas pelas quais a diversidade de vozes, de povos e práticas encontram eco na revisão de narrativas e processos de legitimação que sustentam as políticas patrimoniais. Esse movimento atualiza as fissuras e questionamentos sobre a função social dos museus, pondo em cheque sua autoridade e métodos de representação.

Paralela e simultaneamente, mapeamos também a emergência e crescimento de outro tipo de ação, que aqui trataremos como a disputa pelo conceito de museu. Gesto que não exclui o primeiro movimento citado, mas que é canalizado com veemência para o exercício de imaginar outras/novas institucionalidades, por pessoas, grupos e movimentos que optaram pela agência na construção das próprias memórias, se utilizando de práticas comuns ao campo da museologia, e inventando ou lançando mão de outras formas de ser e praticar o museu.

Interessada nesse segundo movimento, analiso aspectos da criação do Museu da Beira da Linha do Coque, experiência articulada por um grupo de moradores do bairro do Coque, que está situado no centro da cidade do Recife, capi-

tal de Pernambuco, no Nordeste do Brasil. Desejo ressaltar a apropriação da forma e da ideia de museu como uma ferramenta de luta, na medida que este museu é mobilizado pela disputa: por território, por moradia, por narrativa e pela vida. E investe na memória como uma prática de resistência. Museu que, a despeito de teorias e órgãos que informam, normatizam e positivam o conceito de “museu”, rompe com a equação [permanência, edifício, coleção, exposição e público] comum a forma tradicional dessas instituições.

É neste sentido que o “ser museu” aqui analisado não se dá pelo caráter institucional, mas como uma prática política.

Pensando na experiência do Museu da Beira da Linha do Coque

O filme *Narradores de Javé*¹¹ estreou nos cinemas brasileiros em 2004, e tem como enredo a escrita da história de uma pequena cidade fictícia, que será submersa por uma represa, sem notificação prévia ou indenização aos habitantes, pois estes não possuem documentos que comprovem o direito às terras. Inconformados, eles descobrem que o local poderia ser preservado se houvesse um patrimônio histórico de valor comprovado e documentado.

Essa descoberta mobiliza os moradores na invenção das narrativas que inserissem a cidade na história. Projeto que terá como primeiro obstáculo o analfabetismo dos habitantes, restando ao único homem letrado de Javé, o carteiro Antônio Biá, a missão desta escrita. O filme se sucede com a busca desses sujeitos por conciliar a urgência pela história plausível e relevante sobre a cidade com a vontade das pessoas por inserirem seus nomes nas narrativas a serem transmitidas.

O enredo desse filme nos faz pensar sobre as negociações entre memórias de sujeitos, memórias de grupos e memórias de sujeitos como memórias de grupos. Neste sentido, retomarmos as contribuições de Halbwachs (1990), que afirma que a memória é sempre uma construção social, erigida no presente, em referência ao grupo social, pessoas, lugares, objetos e outros signos de nossa experiência, jamais apenas uma faculdade individual, elucidando ainda que a construção de memórias é sempre intencional.

No embate entre produções de memórias individuais e coletivas, são muitas as relações entre os moradores de Javé e os do Coque¹². Nas disputas cotidianas

11. Filme *Narradores de Javé*. Eliane Caffé, 2004, Brasil.

12. O bairro do Coque se desenvolveu nas margens da Ilha de Joana Bezerra, região central da cidade do Recife – PE – BR. É cortado pela Avenida Agamenon Magalhães (ponto estratégico, pela conexão com o Centro, o bairro litorâneo de Boa Viagem e o município de Olinda. E vizinho dos polos médicos, hoteleiro, comercial e turístico. Razão pela qual enfrenta constantes processos de gentrificação e especulação imobiliária, agravadas desde 2011, com o advento do projeto de requalificação da orla central, intitulado Novo Recife. É um bairro demarcado pela municipalidade como Zona Especial de Interesse Social (ZEIS), categoria que surgiu no Recife, na década de 1980, para nomear áreas demarcadas no território da cidade, que de acordo com a lei municipal, são áreas de assentamentos habitacionais de população de baixa renda, surgidos espontaneamente,

pela cidade, pela vida, por moradia e pelo direito à outras narrativas e representações, o bairro conhecido como o mais violento e um dos mais pobres do Recife, foi reconhecido em 2009 pelo programa Pontos de Memória¹³, não por sua herança cultural, ancestralidade ou relevância, mas por figurar entre os menores Índices de Desenvolvimento Humano do Município.

Além de narradores, os habitantes das duas espacialidades estão literal e simbolicamente às margens (do rio, da linha férrea, da sociedade). O que os leva – diante de um contexto de diversidade restrita (Rotondo, 2016) e regime de patrimonialização que preza pela herança, pelo reconhecimento de um passado comum, geralmente pautado pelo “valor de ancianidade”, tradição e conservação – à busca pela comprovação de que habitam em locais históricos e importantes para a cidade. Ambos recorrem à produção de memórias como estratégia para, além de existir, tornarem-se vidas dignas de continuar sendo vividas.

Os museus geralmente têm por função unir o corpo social através da comunidade reunida em torno de tesouros em comum (Chaumier, 2014, p.275). Tem como base território e coleção, e mesmo quando rompem com sua versão tradicional, seus discursos demandam a afirmação de conjuntos de objetos, práticas, afetos e/ou saberes destinados à coesão social.

Neste sentido, indagamos: como seria um museu pautado pela iminência da desterritorialização, incerteza da posse, pela dispersão e fruto da dissidência de grupos que dividem o mesmo espaço, sem contudo partilhar da ideia homogênea de comunidade e de patrimônio? Um museu plebeu, por buscar se legitimar através de dispositivos da cultura brega, da estética camelô e da implementação de um ponto de cultura pirata?

Indo além das perspectivas de Halbwachs, Michel Pollack (1989) compreende a memória como resultante de disputas sociais e culturais sobre os significados do passado. Para ele, as batalhas pela memória são empreendidas através de lutas simbólicas contra o silenciamento, por visibilidade e pela instituição

existentes, consolidados ou propostos pelo Poder Público, onde haja possibilidade de urbanização e regularização fundiária. Conforme: <http://www.recife.pe.gov.br/pr/leis/luos/soloZEIS.html>. Acesso em: 16/05/2016.

13. O Programa Pontos de Memória foi criado em 2009 pelo Ministério da Cultura do Brasil (MinC) em parceria com a Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI). Como uma das ações da Política Nacional de Museus, surgiu com o pressuposto de “atender os diferentes grupos sociais do Brasil que não tiveram a oportunidade de narrar e expor suas próprias histórias, memórias e patrimônios nos museus” (Programa Pontos De Memória). Tendo como objetivo favorecer a construção de uma política pública que garanta o direito à memória, passou a atender diferentes comunidades, em todas as regiões do Brasil, a partir do critério de vulnerabilidade social em contextos urbanos. O projeto foi, a princípio, realizado em parceria com o Ministério da Justiça do Brasil por meio do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci) (Instituto Brasileiro de Museus e Organização dos Estados Ibero-Americanos; Programa Pontos de Memória).

de versões dos fatos transcorrido, sendo neste sentido que reflete sobre a coexistência de discursos oficiais com outras narrativas e entendimentos. Por esta perspectiva, as memórias que não aspiram (ou não logram) tornar-se parte do discurso oficial, passam a ser transmitidas e preservadas em circuitos privados, por meio de redes de sociabilidade afetivas, como amigos, vizinhos, famílias, pequenos grupos, associações e partidos políticos.

O Museu da Beira da Linha do Coque surgiu em 2013, criado por iniciativa do Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque. Definido por seus criadores como um museu audiovisual itinerante, seu acervo – inventado juntamente com o museu – é composto por vídeos e entrevistas coletadas por moradores, sobre outros moradores, que foram transformados em contadores de histórias, com o objetivo de desmistificar os estereótipos herdados ao longo de anos de exclusão e ausências no local.

Tem com principal aspiração mobilizar um patrimônio contra a lógica silenciadora da violência e dos estigmas presentes nas demarcações que conformam a cidade. Pensa memórias não como algo ligado ao passado distante, mas como estratégia que, ao mobilizar a forma “museu” busca fazer funcionar o presente. Neste sentido, a coleção de entrevistas, denominada Cadastro dos Contadores e Contadoras de Histórias do Coque, antes de disputar identidades ou passados comuns, é uma plataforma de afirmação da legitimidade da permanência dessas pessoas no bairro e na cidade, por isso que elas se empenham na reescrita da história do lugar e de seus cotidianos pela eliminação de porta-vozes ou intermediários.

Museu que, sabendo que dificilmente será visitado – pois inserir o Coque na rota de espaços frequentados por outros habitantes demanda suplantar décadas de limites simbólicos –, cria suas próprias estratégias de exposição e difusão e inventa seus públicos, ao entender que se as pessoas tradicionalmente não vão ao Coque – devido ao misto de medo e desconhecimento – o museu sabe onde encontrá-las e como se comunicar com elas.

Para isso criou-se um dispositivo chamado de Ciclotela: partes de uma bicicleta, acopladas a um aparelho de projeção, que põe essas narrativas em circulação por diferentes lugares da cidade e do próprio bairro, ao projetar vídeos com contações de histórias. A Ciclotela é filha da cultura brega, de massas, fortemente difundida no bairro. Partilha da linguagem dos carrinhos que comercializam discos e filmes piratas, tacitamente inseridos no cotidiano da cidade. É um desdobramento das anuncietas – estratégia informal de propaganda, usada para divulgação de empreendimentos pequenos, voltados para os consumidores de baixa renda.

Mas o caráter de informalidade deste museu não está apenas nas formas de expor, narrar ou produzir memórias. O Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque, não é formalmente reconhecido, não possui registro ou certificação. Logo, usar o termo ponto de cultura é uma livre apropriação. E a ausência

de certificação torna o museu desqualificado para participar dos processos públicos de fomento gerando impacto na sustentabilidade das suas práticas.

Atualmente esse é um dos principais desafios para a manutenção, no Brasil, das experiências de museus comunitários, sociais e/ou de favelas, celebrados na implementação da Política Nacional de Museus.

Tal cenário nos faz refletir sobre o fato de não bastar que comunidades ou grupos tenham aderência ao discurso do desejo de memória. É preciso que eles respondam às normas, dominem léxicos e saibam ler as nuances das oportunidades de financiamento e dos dispositivos de reconhecimento das práticas museológicas e patrimoniais, o que torna o discurso da diversidade restrito e pouco poroso à outras formas de organização – ou seja, a outros modos de ser museu.

Todo esse panorama nos leva ao conceito de “culturas plebeias”, cunhado por George Yúdice (2017), para analisar o conjunto de manifestações culturais na América Latina, na área da música. O autor mapeia experiências que fundam novos modelos de gestão de carreira, de relações econômicas e de expressão estética. Emergentes, urbanas e fruto dos hibridismos provocados pelos processos de globalização, culturas plebeias refere-se “a práticas culturais das classes de baixa renda e/ou de grupos racializados ou subordinados que *não* tenham se domesticado ao negociarem sua entrada nas esferas midiáticas nacionais ou globais” (2017, p.61). Destaca ainda que entende por domesticação a

“modificação ou afinação que essas práticas sofreriam para serem aceitas ou patrimonializadas como ‘expressão do povo’ e, portanto, ‘cultura popular’, por ‘públicos hegemônicos’, ou para serem dignas de apoio financeiro da publicidade que financia o sistema midiático”. (Yúdice, 2017, p.61)

Como prática plebeia, portanto não domesticada, o Museu da Beira da Linha do Coque, com suas estratégias de apropriação de saberes, fazeres e procedimentos, demonstra que existe uma diversidade que não está pronta para ser catalogada, pois é criada e experimentada cotidianamente, nas negociações pela vida. Ensina que ao lançar mão do termo ponto de cultura, se afirmar como museu, expor através de práticas ligadas ao imaginário do camelô e improvisar um conjunto de entrevistas, os protagonistas deste projeto fundam uma museologia que na informalidade, possibilita que pessoas e coletividades – ancestrais ou temporárias – se utilizem e refaçam a noção de museu e de patrimônio cultural não para se perpetuar, mas como licença para existir.

Tal reapropriação pode tanto reafirmar o caráter legitimador dos museus, como indicar o acionamento de munção nas negociações por representação e diversidade. Mas indica, principalmente, a extrema dificuldade de alguns agentes por operar a gramática disciplinadora e normativa das políticas patrimoniais, o que torna evidente, no âmbito dos museus e da museologia, as lacunas, os limites e as restrições na garantia de diversidade cultural.

Referências

- Chaumier, S. (2014). *O público, ator na produção da exposição? Um modelo dividido entre entusiasmo e hesitação*. In: Jaqueline Eidelman, Mélanie Roustan, Bernadette Goldestein. *O lugar do público: sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus*. São Paulo, BR: Iluminuras & Itaú Cultural.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo, BR: Vértice.
- Instituto Brasileiro de Museus e Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura. (2016). *Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social*. Brasília, BR: Phábrica.
- Instituto Brasileiro de Museus. *Programa Pontos de Memória. Histórico*. (Acesso em: 15/08/2017). Disponível em: <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/programa-pontos-de-memoria/>.
- Museu da Beira da Linha do Coque. *O museu*. (Acesso em 01/08/2017). Disponível em: <http://museudabeiradalinhadocoque.org>.
- Pollak, M. (1989). *Memória, Esquecimento e Silêncio*. Estudos Históricos, 2 (pp. 3 -15).
- Rotondo, S. A. (2016) *Diversidade restrita: o regime do patrimônio imaterial e as culturas populares no Perú*. In: Yúdice, G. Revista Observatório Itaú Cultural (pp. 208-221). São Paulo, BR: Itaú Cultural.
- Yúdice, G. (2016). *Aos leitores*. In: Yúdice, G. Revista Observatório Itaú Cultural (p. 10-15). São Paulo, BR: Itaú Cultural.
- Yúdice, G. (2017). *Músicas plebeias*. In: Schelee, A.R. Revista dos Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 36. (p. 61-93). Brasília, BR: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O museu brasileiro, seus quereres e poderes, para uma improvável definição – o caso do Museu das Remoções

The Brazilian museum, its wills and powers, for an improbable definition – the case of Museu das Remoções

Alex Rodrigues Venancio

Joyce Mendes Gomes Barros

Sandra Maria de Souza Teixeira

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
– UNIRIO*

Museu das Remoções, Brasil

Como “definir museu” demarcando as inúmeras nuances e desejos socioculturais? Sendo o museu uma “instituição a serviço da sociedade e seu desenvolvimento” (ICOM, 2007), e considerando que

“a trajetória do museu e a trajetória da Museologia são articuladas e dependentes, dizem respeito às condições concretas das políticas culturais, interesses e estratégias de diferentes atores e agentes sociais em cada contexto histórico.” (Souza & Moraes, 2013, p. 2)

A definição de museu, desde que atenda aos anseios da sociedade em questão, deveria servir também - e principalmente - como reflexo e reflexão das mais variadas questões que permeiam o ambiente social.

Definir interessa e atende, na realidade brasileira, às pessoas ligadas diretamente à área museológica e aos pesquisadores do tema. A sociedade em geral, extramuros da Museologia, tende a não se interessar ou envolver com esse tipo de formalidade, pelo fato de não se sentir representada pelas instituições, que por muitas décadas tiveram papel de transmissão de conhecimentos absolutos, do sagrado e inalcançável pelo cidadão comum. Se inseridas no dia a dia dos museus, as comunidades poderiam contribuir de maneira ativa e ter um papel fundamental na definição de museu e seus desdobramentos.

Observando os impactos de ações ao longo da história dos museus e da Museologia, compreendemos que debates sobre a definição deveriam emergir a partir da discussão das necessidades, vontades, vozes e práticas comunitárias, de forma orgânica entre instituição e sociedade. O resultado prático que surge por meio da discussão teórica da definição só pode ser aplicado se, por parte dos agentes envolvidos, houver uma ampla discussão e disseminação sobre qual definição a sociedade em questão quer para si própria e, conseqüentemente, para os museus. A participação comunitária na elaboração e execução das ações museológicas é o que gera este impacto; não uma definição rígida, que não leva em consideração as diferentes disputas socioculturais.

No contexto atual do Brasil, é difícil acreditar em repercussões políticas e jurídicas voltadas para novas reflexões sobre a definição de museu. Os principais atores dominantes não estão interessados em investir na manutenção da cultura, afinal, mudanças que escapam da visão conservadora podem gerar estímulos que ativam o senso crítico da sociedade e conscientizam a população sobre a atuação fundamental do Estado – e conseqüentemente, dos museus tradicionais.

A museologia brasileira se faz muito mais no talento, criatividade e garra dos nossos profissionais e de agentes sociais diversos do que na proteção e fomento previstos em lei, como a Constituição Federal de 1988, que estabelece:

“Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.”

Atualmente, à exceção de uma “elite” de museus brasileiros, nossas instituições são mantidas com o mínimo que se pode ter, muitas vezes sem as condições básicas de sobrevivência e funcionando através do *afeto* de seus colaboradores e voluntários.

Exemplos não faltam no extenso território nacional, desde pequenos museus comunitários a reconhecidos museus tradicionais. Se de um lado os museus “alternativos” ou de “baixo investimento” se afundam cada vez mais na crise financeira que assola o país, de outro, uma parcela dos grandes museus, também em sua maioria em crise financeira, segue com suas programações cada vez mais comerciais, em busca de exposições que atraiam patrocínio (público e/ou privado) e visibilidade, dialogando com um público específico e restrito – majoritariamente branco e de dominação financeira.

Visitando museus privados na cidade do Rio de Janeiro, percebe-se que algumas das instituições podem até não ter fins lucrativos – como prevê a definição do ICOM de 2007 –, mas que as suas funções são parcialmente de obtenção de “caráter ilibado, credibilidade e trabalho social”, características

comumente atribuídas à “instituição museu”. Por meio das práticas museológicas de pesquisa e comunicação – e porque não dizer, do “poder de persuasão” dos museus –, essas instituições privadas estabelecem um diálogo por muitas vezes mascarador da realidade por elas praticadas, expondo uma imagem não condizente com suas práticas financeiras e sociais.

Considerando também que, “os museus são antro e entes de: memória, esquecimento, poder, resistência, combate, conflito, discurso, dicção, tradição e contradição” (Chagas, 2005, p. 15) – o caminho ideal seria deixar as definições restritas a micropolíticas comunitárias, em que cada sociedade entende seus anseios e dificuldades, sem interferências político-institucionais, que muitas das vezes pouco contribuem para soluções de problemas cotidianos e pouco compreendem sobre a realidade atravessada nos museus.

Os questionamentos são múltiplos: os museus brasileiros e de outras partes da América Latina, se encontram e se sentem representados na definição de museu de 2007, usada como base para legislações restritivas? Que tipo de museu e para qual sociedade estamos definindo? Podemos realmente definir, de maneira eficaz, em uma sociedade tão heterogênea quanto a do novo milênio?

Tendo como referência de trabalho o Museu das Remoções, é possível retomar a ideia de que uma definição de museu que parte de/para a própria comunidade pode, então, atender também aos desejos de outras comunidades que atravessam ou já atravessaram o traumático e brutal processo de gentrificação e, por fim, utilizam o nome do museu como representação simbólica de luta.

O Museu das Remoções nasce na Vila Autódromo, em um momento em que a comunidade estava sendo removida e os moradores resistiam, pois não aceitavam abrir mão de sua história, sua comunidade, sua vida.

Esse período foi extremamente difícil, marcado por uma atuação cruel do poder público, que não respeitava nenhuma das conquistas que a comunidade obteve no seu percurso de lutas de tantos anos, assim como a constituição ou as leis de nosso país. Naquele momento, a única preocupação que pareciam ter era a de atender aos interesses da especulação imobiliária.

Dia após dia, por meio de manobras – que incluíam desde mentiras, decretos de desapropriação, corte de serviços básicos como fornecimento de luz, água e entrega de correspondência, choques de ordem que fecharam todos os comércios da comunidade –, casas foram demolidas com todos os pertences dos moradores dentro, outras casas foram isoladas dentro do espaço utilizado para o Parque Olímpico (que ainda estava em construção), pessoas foram covardemente espancadas pela Tropa de Choque da Guarda Municipal, animais domésticos que tiveram que ser abandonados pelas famílias, e ruas da comunidade foram completamente destruídas pela passagem diária de máquinas, caminhões e tratores.

Foi em meio a toda essa situação – entre o caos e a esperança, entre a tristeza e a resistência daqueles que não aceitavam um final tão triste e injusto para uma

comunidade que tinha uma história tão bonita de lutas e conquistas – que nasceu, dos escombros, um sonho. O museu surge como uma ferramenta de luta, que tinha como proposta dar visibilidade e impedir o apagamento da memória de todas as injustiças que ocorriam naquele território. Tinha o objetivo de impedir que a Vila Autódromo fosse mais uma comunidade a ter seus registros e memórias apagados da história de nossa cidade, como tantas outras já tiveram, após serem removidas por projetos de urbanização que visam atender aos interesses da especulação imobiliária.

A resistência da Vila Autódromo se desenvolveu por meio de ações culturais e artísticas, contando sempre com o apoio e a colaboração de muitas pessoas, de lugares diferentes e áreas de trabalho variadas. Com esses apoiadores, que se comovem e se preocupam com os processos de construção e história de nossa cidade, e a partir dos escombros da Vila Autódromo, foi construído o museu.

Sim, nossos escombros dão inspiração para a criação de um museu à céu aberto, no qual todo o território faz parte, com suas terras modificadas, as casas antigas destruídas e as novas casas das 20 famílias restantes, nossa Igreja mantida em sua construção original, os animais abandonados e também os animais nativos do local (como as capivaras), que no período da remoção fugiram e agora estão voltando a circular. Alguns animais, como os jacarés, talvez não voltem ao seu habitat, mas certamente serão sempre lembrados. Pertencem a um tempo no qual as pessoas que viviam aqui eram felizes e esta terra, que generosamente nos acolhia, era nosso lar.

Assim, no dia 18 de maio de 2016, é inaugurado o Museu das Remoções. Essa inauguração acontece em uma tarde chuvosa – numa festa linda, com música, perna de pau e poesia – e tem como marco principal uma exposição de esculturas feitas por estudantes de arquitetura; os trabalhos foram feitos a partir de elementos recolhidos nos escombros e homenageiam alguns espaços marcantes no processo de resistência.

“Nossos escombros são certamente as peças principais de nosso acervo e algumas destas peças, foram incorporadas ao acervo do Museu Histórico Nacional, onde permanecem expostas na ala de exposição permanente de história contemporânea. O que para nós, é sem dúvida uma grande conquista. Ao lutarmos por nossos direitos em permanecer neste território, acabamos conquistando outros espaços, nunca imaginados por nós.” (Teixeira, 2017, p. 22).

A resistência da Vila Autódromo foi certamente um grande aprendizado para todos que participaram: os próprios moradores desta comunidade, trabalhadores de profissões variadas – por meio desta resistência pela moradia, compreendemos melhor questões como formação urbana, direito à cidade, identidade, pertencimento, patrimônio, memória, esquecimento e história.

A história oficial, ensinada em nossas escolas e apresentada nos museus tradicionais, é escrita através de um olhar eurocêntrico. Em sua maioria, ou mesmo

quando há espaço para a história da população oprimida, explorada e escravizada, o que predomina no acervo e narrativa é a história dos colonizadores. O mesmo ocorre na urbanização, arquitetura e patrimônio.

Com essas reflexões, o caminho encontrado pelos moradores da Vila Autódromo foi a Museologia Social. Por meio desta prática, a população oprimida, explorada e segregada ganha voz e compreende que consegue preservar sua memória.

Como em outros lugares pelo mundo, os grandes eventos transformam a paisagem cultural das localidades, a vida dos habitantes e suas memórias territoriais. Segundo Bruno Brulon Soares

“o que mantém as paisagens são as pessoas que nelas se reconhecem. Os grupos, ou ‘comunidades’ se ‘associam’ à imagem da paisagem para poder existir enquanto grupos.” (Soares, 2016, p. 81)

Mas esta importância não é considerada pela ação do poder público, que trabalha de acordo com interesses financeiros. Por toda cidade do Rio de Janeiro, museus comunitários estão ou estiveram sob ameaça de remoção, como o Museu do Horto, o Museu de Favelas e o Museu da Maré.

Sem qualquer tipo de fomento financeiro, seja público ou privado, o Museu das Remoções conta exclusivamente com o apoio contínuo de uma equipe de colaboradores engajada, de caráter interdisciplinar, que trabalham de maneira voluntária para manter o projeto ativo e vivo. A definição, para essas pessoas *que por essência são parte do acervo*, é de que o museu em questão é local de resistência e luta, de representatividade, mas também de ações sociais e de rememoração dos antigos moradores removidos.

Não podemos esquecer a questão institucional dos museus. Se por um lado o Museu das Remoções tem todos os amparos da Constituição Federal de 1988, do Estatuto de Museus (lei 11.904/09) e o decreto que o regulamenta (8.124/13), ao mesmo tempo encontra diversas dificuldades em relação à legalização perante aos órgãos públicos, o que facilitaria o acesso aos editais de fomento e a busca por patrocinadores para as ações culturais. A burocracia encontrada no Museu das Remoções não foge à realidade de diversos museus comunitários brasileiros.

Sabendo do potencial de ação e discurso junto à sociedade, da força de trabalho de seus colaboradores mundo afora, das fronteiras atravessadas nesse pouco mais de um ano de inauguração, e levando em conta a realidade atravessada por essa instituição em relação ao boicote do poder público no que se refere ao crime de gentrificação, podemos considerar que se trata de um museu com potencial de transformação social incalculável, por tratar de um tema social atual, que aflige milhões de pessoas no mundo inteiro.

Dessa maneira, o Museu das Remoções se define não só como lugar de preservação da memória, mas também como lugar de direito de resistir, de encon-

trar maneiras sócio-educativas que permitam a denúncia da prática arbitrária das remoções, sendo arma transformadora de longo alcance por meio de ações culturais de diversas formas, como debates, exposições, projeções e teses acadêmicas – nunca se limitando somente a um espaço físico na comunidade da Vila Autódromo.

Os museus têm papel fundamental na formação e na informação da sociedade. Cabe a nós, como um conjunto social de museólogos, profissionais de museus e a comunidade interessada, reivindicar o poder de definir qual deve ser o papel social dessas instituições, e como podemos contribuir para a descolonização do nosso pensamento, em todas as esferas museológicas. Como conseguir, de alguma maneira, sobreviver às questões político institucionais, sendo um museu de baixo apelo comercial e sem o reconhecimento da sociedade? Infelizmente, os museus tradicionais tendem, de certa forma, por abafar o ruído feito pelos museus alternativos, desviando a atenção do público geral e imprimindo uma identidade que não condiz com a realidade social brasileira.

Essa nova maneira de pensar e praticar o museu, sem arestas com as formas tradicionais, continua sendo o principal desafio da área. Talvez a questão primordial seja descolonizar o pensamento, dando voz aos “colonizados” não ouvidos pela sociedade. E, considerando a experiência do Museu das Remoções, se fosse realmente possível definir Museu no Século XXI – mesmo levando em conta as diferentes perspectivas da atualidade –, seria interessante afirmar que:

Museu é uma instituição que não necessariamente precisa de uma institucionalização formal para existir em vida e prática, independente da proximidade e discurso da sociedade em questão, que não necessariamente é aberta ao público – já que em alguns casos é restrita a alguns selecionados – que pesquisa, adquire, conserva, investiga, expõe, transmite e discute as mais diversas questões, materiais e imateriais, relativas ao convívio e práticas culturais, com fins de educação, estudo, questionamento e ação social.

Referências

- Bogado, D. (2017). Museu das Remoções da Vila Autódromo: Resistência criativa à construção da cidade neoliberal. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. [S.l.], v. 54, n. 10. ISSN 1646-3714. (Acessado em: 12/07/2017). Disponível em: <<http://revistas.ulusofoa.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/5947>>.
- Brasil. Senado Federal. *Constituição da República Federativa do Brasil*, 1988. (Acessado em: 01/09/2017). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf?sequence=1?concurso=CFS%202%202018>.

- Chagas, M. de S. (Org.). (2005). Revista do patrimônio histórico e artístico nacional nº 31. *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. Brasília: Iphan.
- Desvallées, A.; Mairesse, F. (Org.). (2010). *Conceitos-chave de Museologia*. ICOM, ICOFOM. Armand Colin. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – ICOM-BR.
- IBRAM. (2009). Presidência da República. *Estatuto de Museus*. (Acessado em: 01/09/2017). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm>.
- Brulon Soares, B. (2017). Paisagens culturais e os patrimônios vividos: vislumbrando a descolonização, para uma musealização consciente. *Revista Museologia e Patrimônio*, vol. 10, n.1, pp.65-86.
- Souza, L.; Moraes, N. (2013). Museu e Museologia: Instituição e conhecimento em mudança. *Anais do XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. ENANCIB.
- Teixeira, S. M. de S. (2017). In: Ribas, C. (Org). Vocabulários em movimento. *Projeto Céu Aberto / O Futuro da Memória, Poéticas de memória e esquecimento na América do Sul*. Goethe-Instituto Rio de Janeiro e Museu das Remoções.

Revisiting the ICOM Definition of a Museum through the lens of EU-LAC Museum Relations

Revisitando a Definição de Museu do ICOM pela lente das relações do EU-LAC Museum

Karen Brown

University of St. Andrews, Scotland

Opening up the ICOM Definition of a Museum

Opening up the ICOM Definition of a Museum allows a critical space to debate the functions of museums in different geo-political contexts, and thus offers a provocative platform for discussing the relationship between Europe, Latin America and the Caribbean in the world of museology. As we research, discuss and ponder the Definition, important strands of enquiry – and resistance – are emerging. For example, some of the most important questions are: what role can museums play in the context of societal challenges? and who is the Definition for? To address the first question in particular, the ICOM Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials (of which an ICOFOM delegation forms a Working Group) is asking four salient questions in international symposia and meetings about the future of museums. Their aim is to receive as many opinions as possible from the diverse voices that make up our vast global network of museums, and they anticipate that these opinions will inform the re-working of the Definition in due course.

But to return to the question who is the Definition for? On many levels it is clear that because the ICOM Definition is enshrined within a policy framework, it is a tool much needed by various forms of administration, including governments and policy makers. Before attempting to improve the existing Definition, it would therefore be prudent to carry out some form of risk assessment to scope the legal, financial and diplomatic implications of changing it in different countries. ICOM is linked to UNESCO in an advisory capacity, and in November 2015, UNESCO adopted a historic 'Recommendation concerning the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society', which includes the current ICOM Definition of a Museum. From UNESCO's point of view, the impact of this Recommendation can be ultimately legal:

“Emanating from the Organization’s supreme governing body and hence possessing great authority, recommendations are intended to influence the development of national laws and practices.” (UNESCO Recommendation).

As Vice President of ICOM Alberto Garlandini has pointed out, the embedded nature of such inclusion therefore constitutes a ‘soft law’ (Garlandini, 2017).

Played out in national context we find, for example, that in Belgium the ICOM Definition serves as a policy tool for the Ministry of Culture, and that in Italy it has been used since 2014 in the Ministerial Decree on the organisation of state museums. Is a hegemonic Definition of a Museum written precisely for cultural policy makers, closely linked to top-down categories, boundaries and funding decisions, rather than to reflect the aspirations of people working or engaging with museums? For those professionals based in the United Kingdom, the national definition created by the Museums Association is similarly used for the national accreditation process whereby museums can be accredited as professional institutions and have access to certain funding streams. And yet, some of the most interesting spaces and collections simply do not have the time, expertise or resources to meet these standards and complete the necessary paperwork.¹⁴

So we need to ask how changing even one word in the ICOM Definition would affect the use of the UNESCO Recommendation, national government legislation and their attendant benefits (or threats) to our global museum community. Indeed, each word or term in the Definition could be systematically unpicked in order to fully address this question of research. In a session entitled *‘Musée au service de la société’* held at the Sorbonne Nouvelle conference, the most offending words proved to be, in order of offensiveness: ‘délectation’, ‘permanent’, ‘développement’ and ‘institution’. Meanwhile, the following words were suggested for inclusion: ‘diversité’, ‘expérience’ and ‘espace’. Then, as a result of an interactive session led by Museum and Gallery Studies at the University of St Andrews conference within the frame of the European Union-funded project EU-LAC-MUSEUMS, the following words were considered to be no longer necessary in the current Definition: ‘non-profit’, ‘society’, ‘development’ and ‘enjoyment’, while a number of new, strategic words were proposed: ‘inclusive’, ‘safeguarding’, ‘access’, ‘well-being’ and ‘participation’. Others that should not be allowed to go include ‘intangible’, ‘public’, ‘service of society and its development’, and ‘communicates’. Clearly, the time is right for an international, multi-lingual debate.

Another complication highlighted by ICOFOM research lies in semantics of phrases and words within the Definition in translation, such as ideas of education and pleasure. ‘Délectation’ in French, for example, has different conno-

14. The UK Definition reads: ‘Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society’ (UK Museums Association 1998 – to today).

tations to ‘enjoyment’ in English, and both words would not be completely appropriate, for example, to a museum dealing with a topic such as slavery. Is it not paradoxical in this regard that the Mémorial ACTe, Caribbean Centre of Expressions and Memory of the Slave Trade and Slavery, in Guadelupe in the French Antilles does not call itself a ‘museum’ with its attendant Eurocentric, colonial connotations? Nevertheless, MACTe, which seeks to offer an alternative narrative and space for dialogue, has been awarded the European Museums of the Year Council of Europe Prix de Musée in 2017 (*Parliamentary Assembly*, 2016).

The ICOM Definition and geo-political contexts

Indeed, considering the Definition in different geo-political contexts, especially in the so-called ‘global south’, problematises the situation greatly and has the potential to question the very need for a concrete international Definition. To consider which institutions, organisations and entities are excluded by maintaining rigid boundaries is effectively a political conversation with ramifications at the level of international relations and diplomacy. Latin American and Caribbean countries are among those most affected by challenging histories of colonialism, new imperialism, inequalities in living standards and access to resources. As scholarship on the Definition by Bruno Brulon Soares makes clear, these inequalities are also made manifest in the terrain of heritage and museums, and a long history of new, experimental models such as *puntos de memoria* have the power to challenge the canon at this important moment for the international museum community.

It is notable that the word ‘permanent’ is absent in the UK and Brazilian national museum association definitions. While researching relations between Europe, Latin America and the Caribbean, I find the definition of a museum as a ‘permanent institution’ to be one of the most troubling and pressing issues to consider, and LAC countries – especially those located in the ‘ring of fire’ – are also among those most prone to natural disasters. At a time when the role of ‘culture’ is increasingly being taken seriously within the context of the Sustainable Development Goals, should the Definition within the ICOM Code of Ethics not become a stronger instrument in climate change policy as it relates to cultural heritage at risk? For example, would the word ‘preserve’ not be useful alongside ‘conserve’ for future-proofing museums struggling to survive in places such as the Caribbean as they shore up against the perils of further natural disasters associated with the Anthropocene? Most CARICOM countries have at least a 10% chance of being struck by a hurricane each year, according to a 2013 study by the International Monetary Fund (IMF); a number of islands were virtually flattened by Hurricane Irma, followed by Hurricanes Jose and Maria in September–October 2017.¹⁵ In the run up to the 2017 Museum

15. The CARICOM countries are: Antigua and Barbuda, Bahamas, Barbados, Belize, Dominica, Grenada, Guyana, Haiti, Jamaica, Montserrat, St Kitts and Nevis, St Lucia, St Vincent and the

Association of the Caribbean (MAC) conference, an organisation affiliated with ICOM and making use of the ICOM Definition, sent a press release and launched a Facebook page to create a community around museums affected by the hurricanes (MAC Facebook). It has had little traction two months hence, presumably owing to people having other priorities such as restoring damaged infrastructures like grid electricity. However, during the MAC conference there was discussion of a silver-lining opportunity facing the region in the wake of the storms, where the Caribbean museum community could create a new kind of museum, one not defined by the colonial model of museums historically imported from Europe, but rather a ‘community museum’.

The ICOM Definition – questioning ‘permanent institution’ through community and ecomuseology

Working towards a shared understanding of what a ‘community museum’ is and what it can achieve for local development is a preoccupation of the EU-LAC-MUSEUMS project, coordinated by the Museums, Galleries and Collections Institute at the University of St Andrews, working in close partnership with museums, universities and policy makers in Spain, France, Chile, Costa Rica, Peru and the Anglophone Caribbean. As is the case for the ecomuseum, defining the community museum in this bi-regional forum is proving a contentious task, mostly because of stark differences between our lived realities. In grass roots community museum contexts, it is more a matter of principles and the role of the community in decision-making within the museum than a concrete Definition, just as for ecomuseums it is more a question of a *processus*, rather than defining a fixed and transportable model. According to Hugues de Varine, ecomuseums may contain neither a building nor physical objects (De Varine, 2017b), and so the word ‘museum’ becomes more conceptual in this context. Even so, mining these two types of museums and exploring what they mean to different groups in context has the potential to shed light on a more flexible use of the ICOM Definition, or a typology of museums.

Recent definitions of the ecomuseum are illustrative. For example, in the 1990s Rene Rivard contrasted the traditional museum (= building + collections + experts + public), to the ecomuseums (= territory + heritage + memory + population). Then, in May 2004 the ecomuseum definition became in a sense more abstract as the *Declaration of Intent of the Long Net Workshop*, Trento (Italy), asserted:

“An Ecomuseum is a dynamic way in which communities preserve, interpret, and manage their heritage for a sustainable development. An Ecomuseum is based on a community agreement” (Davis, 2011).

More recently, De Varine has insisted strongly on the role of the ecomuseum as an instrument for local development, and has also expounded the value of

community museums (De Varine, 2017a). In a similar fashion, the *museos comunitarios* network of the Americas, in their website definition of a community museum, emphasise first that it is a ‘community agreement’, and Camarena Ocampo and Teresa Morales Lersch emphasise in their work the notion of a communal ‘space’ rather than a museum in the traditional sense: ‘*un espacio donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo*’ (Ocampo and Morales Lerch, 2009).

In an attempt to bring these two ideas of eco- and community museum together, the Forum of Ecomuseums created a strategic document and an international charter at the last ICOM General Assembly in Milan 2016 that refuted the possibility of a fixed definition and offered a manifesto on *processus*:

“We, Ecomuseums and Community Museums recognized that [...] New Museology and Ecomuseology are constantly evolving concepts, whose practice differs from one project to the other. It is not possible to adopt a unique standard definition, adapted to all contexts. [...] Ecomuseums consider themselves as participatory processes that recognize, manage and protect the local heritage in order to facilitate a sustainable social, environmental and economic development” (Ecomusei).

For ecomuseums, it seems to be more a matter of ‘what we do’ than ‘what we safeguard and exhibit’ in a permanent fashion, and yet, as with the ICOM Definition of a Museum, attempting to create a shared vision is problematic in a global context.

What many community museums do have in common is that when functioning well, they tend to be created, run and governed by a community who are safeguarding their traditional heritage, memories and skills, both tangible and intangible. These entities are largely independent of the government, but at the same time they speak to local development agendas and to a nation’s rich heritage. They can enable local communities to tell stories outside hegemonic national narratives to do with contested or minority histories, and they can empower a community to stake a place in global narratives and development. In this way, they have the potential to enlarge the increasing social inclusion and sustainability agendas of the museum of the twenty-first century, and perhaps need to have equal representation in a new international, inclusive museum definition. One way to achieve this goal may be by qualifying the meaning of ‘permanent institution’ in a new Definition, or perhaps providing a reference typology of museums to accompany the Definition adapted to national context.

As with today’s ICOM International Definition of a Museum, the 1946 Definition offered by ICOM’s constitution included ‘permanency’ as a prerequisite. Leaving the word ‘permanent’ out of a potential 2019 revision opens up the Definition to include temporary museums, mobile museums, living museums, cyber museums and other transient manifestations of culture and heritage without traditional walls. Should we change the Definition to simply read ‘institution’? Moreover, should we push back the very confines of the word ‘institution’

itself when we consider the multiple types of organisation calling themselves ‘museums’ around the world, including those mentioned in Latin America and the Caribbean that are not mainstream, traditional museums in the European sense of the word, and that do not tick the boxes of ICOM’s Definition? I propose that, learning from ecomuseology and community museology, ICOM could engage in a more consultative process with communities at risk, with a view to promoting museums as actors for local development. In that way, the question of the role of museums in society, and who the Definition is for could be illuminated from the bottom up, leading to a more inclusive and responsive Definition that is linked to a set of principles, and capable of adapting in a rapidly changing world. Such an approach has the potential to contribute to efforts to reduce social exclusion in both the EU and LAC regions.

Acknowledgements

Research for this article has been funded by the European Union’s Horizon 2020 Research and innovation programme under grant agreement No 693669.

References

- A Caribbean strategy to cope with climate change. (2017, September 20). *UNESCO Media Services*. Retrieved from http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/a_caribbean_strategy_to_cope_with_climate_change/.
- Camarena Ocampo, C. y Morales Lersch, T. (2009). El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal. En *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿por quién?, y ¿para qué?* (pp. 115–127). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Caribbean Centre of Expressions and Memory of the Slave Trade and Slavery, Guadeloupe, wins 2017 Museum Prize. (2016, December 9). *Parliamentary Assembly*. Retrieved from <http://assembly.coe.int/nw/xml/News/News-View-EN.asp?newsid=6449&lang=2>.
- Davis, P. (2011). *Ecomuseums: A Sense of Place* (2nd rev. ed.). London: Continuum.
- De Varine, H. (2017a). *L’Écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris: L’Harmattan.
- De Varine, H. (2017b). *Interview with Karen Brown*. Paris: Collège des Irlandais.
- EU-LAC-MUSEUMS project*. (n.d.). Retrieved from <http://www.eulacmuseums.net>.

- Garlandini, A. (2017, November 25). Keynote speech. Defining the Museum of the 21st Century' conference: University of St Andrews, Scotland.
- International Cooperation. *Ecomusei*. Retrieved from http://www.ecomusei.eu/?page_id=1038.
- Ecomuseums Agenda ('2016) 'Strategic document' of ecomuseums*. Retrieved from www.ecomusei.eu/ecomusei/wp-content/uploads/2016/01/Strategic-document.pdf
- Mairesse, F. (2017). Définir le musée du 21ème siècle. Matériaux pour une discussion. Paris: ICOFOM.
- Museum Definition. (n.d.) *International Council of Museums*. Retrieved from <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>.
- Museums Association of the Caribbean Hurricanes Irma & Maria – Museums & Cultural Heritage Support. (n.d.). *Facebook*. Retrieved from <https://www.facebook.com/groups/MuseumsIrma/about/>.
- Recommendation concerning the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society. (2015, November 17). *UNESCO*. Retrieved from http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=49357&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
- Red de Museos Comunitarios de Américas*. (n.d.). Retrieved from <http://www.museoscomunitarios.org/que-es>.
- 2016 Milan Cooperation Charter 'Ecomuseums and cultural landscape'. (2017, December). *Ecomuseum DROPS platform*. Retrieved from <https://sites.google.com/view/drops-platform/milan-charter>.

The case for an inclusive museum: a perspective from excluded groups and communities

Por um museu inclusivo: uma perspectiva a partir dos grupos e comunidades excluídos

Jamie Allan Brown

University of St Andrews, Scotland

A museum open to the public?

Whether you are a museum curator or volunteer, anyone involved in contributing to a museum will share the communal dismay that museums are perceived to remain off limits to many communities and individuals for a variety of reasons (Rogers & Fleming, 2009).

Social exclusion can be understood as multidimensional poverty and disadvantage, rather than merely a lack of financial income. It is the combination of the lack of access to services and unemployment, poor skills, low incomes, poor housing, high crime, bad health and family breakdown. It is a state where communities and individuals are 'unable to participate fully in economic, social, political and cultural life, as well as the process leading to and sustaining such a state' (United Nations, 2016, p. 18). And it is this social exclusion which leads to lack of understanding of the role museums play within society, and how they can in fact be there as a multi-faceted tool for all groups to make use of.

The exclusion of groups from society is perpetuated if museums fail to tell their stories through participation alongside the official narrative. The museum must be an agent for change within the twenty-first century. It must become a place for alternative thoughts and inclusive for all voices to be heard and challenged. If museums fail to address this, as Silver (1995) suggests, it will further corrode the relationship between excluded groups within society and the museum institution.

To examine the definition of the museum within the twenty-first century, we must change our mindset to acknowledge that the museum is no longer 'a palace full of all good things' (Sloan & Burnett, 2003, p. 14) designed exclusively for the purpose of exhibiting objects. Rather, as Talboys (2010) suggests, it is

increasingly a place designed for visitor enrichment, participation and enjoyment. However, the struggle for increasing museum access is nothing new – the desire for a new and wider audience has influenced the museum's decision makers for a very long time. To really understand how to include all members of the public, we must think about the reasons why certain groups in society feel excluded from, and do not participate in, museums. While the museum claims to be at the service of society and open to the public (ICOM, 2007a), the majority audience consists of those in professional and educated classes, and we can ask whether it is truly 'open' to the public? Many marginalised groups within society may feel excluded from participating in and utilising a museum due to its overwhelming institutional narrative of those in authority and power. The building itself may be challenging with its visual intimidation. In the words of Duncan Cameron, 'Marble floors are cold for small, bare feet' (Cameron, 1993, p. 159).

This definition has been written by museum professionals for museum professionals, rather than taking into account the input of different communities within society that the museum is supposed to be in service of. Its purpose is to form a framework to manage collections and methods of interpretation, as well as to determine ICOM membership. Why does ICOM think it prudent in 2017 to reconsider this definition? Perhaps the answer is linked to the growing democratisation of museums and to the 2015 Recommendation on the role of museums in society?

In the words of Fiona McLean, 'Museums are products of the establishment and authenticate the establishment or official values and image of a society in several ways, directly by promoting and affirming the dominant values, and indirectly by subordinating or rejecting alternate values' (1997, p. 30). The exclusion of communities from society is perpetuated if museums fail to tell their stories through participation alongside the official narrative. The museum must be an agent for change within the twenty-first century. It must become a place for alternative thoughts and inclusive for all voices to be heard and challenged. If museums fail to address this, as Silver (1995) suggests, it will further corrode the relationship – or lack of – between alienated groups within society, and the museum institution.

Multi-narrative and excluded communities

The museum's role as a 'neutral space for building social cohesion and reconciliation in a variety of contexts' (EU-LAC-MUSEUMS, 2016a) offers excluded communities and groups a platform for their voice and narrative. ICOM (2007a) states that museums are open to all groups in society, while in fact they tend to perpetuate the interests of the dominant professional and educated classes who are their regular visitors with tailored exhibitions, programmes and marketing. This unintentionally excludes other communities and groups from the institution of the museum (K. McLean, 1999).

Museums must support society to separate fact from fiction, and become places for debate ‘that highlight areas of discrimination and provide a platform for representation’ (Museums Association, 2017, p. 27). The phenomena known as ‘fake news’ within the current political climate adheres to the rising distrust of institutions and organisations. The deliberate use of fictional information being portrayed as fact and published in the media can mislead and damage the creditability of the subject. Museums can therefore play a role in breaking this distrust of institutions, thus widening their reach and appeal to excluded groups and communities.

Within excluded communities and groups, younger generations tend to utilise social media, such as Instagram, Facebook and Snapchat, much more than other generations do. They are more socially fluid and active in searching for and finding information (Rogers & Fleming, 2009). With this in mind, how do we ensure that museums are inclusive for them? How do we use such social media technologies and innovative methodologies to interact with, and generate a sense of place for, younger generations without losing the museums purpose to exhibit ‘the tangible and intangible heritage of humanity’ (ICOM, 2007a).

These technologies are supplementary to physical visits, but could be utilised as a tool for excluded communities to contribute to the narrative of museums and the interpretation of collections, thus creating a sense of place that will be ‘engaging and then capturing young people as regular users and advocates of museums for the rest of their lives is the Holy Grail of museum activity’ (Rogers & Fleming, 2009, p. 74).

By consulting excluded communities and, in particular, younger generations, a museum can develop new and innovative ways of displaying and interpreting their collections. This will help to generate ownership and self-identity that will contribute towards boosting excluded individual’s confidence and self-esteem.

Through consultation and the involvement of people from all backgrounds through participatory dialogue, museums will begin the journey to addressing issues of representation and inclusion. In doing so, museums are ‘positioned as agents of social reform, echoing interpretations of nineteenth-century museums’ roles as civilising instruments of the state’ (Sandell, 2003, p. 45).

EU-LAC-MUSEUMS

The EU-LAC-MUSEUMS research project between Europe, Latin America and the Caribbean recognises that museums hold a responsibility to communicate the shared historical, cultural, political and economic ties between the regions. Funded by the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme, the project is developed into four key themes:

1. Technology and Innovation for Bi-Regional Integration;
2. Museums for Social Inclusion and Cohesion;

3. Fostering Sustainable Local and Regional Museums; and
4. Exhibiting Migration and Gender.

The Museum Education for Social Inclusion and Cohesion work package, coordinated between the University of St Andrews, Scotland, and supported by the Museum Nacional de Costa Rica, Costa Rica, aims to ‘transform individual lives within museum communities and to create a method of implementation and evaluation that will be applicable to wider regions’ (EU-LAC-MUSEUMS, 2016a). But how to achieve such ambitious goals when the young people live in different continents and speak different languages? How to overcome barriers of cultural and linguistic difference through bi-regional exchange?

EU-LAC-MUSEUMS is drawing on tools developed first in Oaxaca, Mexico’s network of community museums, called ‘Our Vision of Change’. This programme offers a series of workshops to engage and empower young people who live in rural and remote communities, and is being adapted to the cultural context through the bi-regional project in Costa Rica (Boruca, Curré and San Vicente), Portugal (Barcelos, Penafiel and São João da Madeira) and Scotland (‘Ceumannan’ Skye Ecomuseum and Staffin Community Trust) (EU-LAC-MUSEUMS, 2016b). In the monthly workshops, the young people are being asked to interview village elders, record information about their indigenous ecosystems, and reflect on what a community is and what a museum is for. Such grass roots understanding should be given the opportunity to affect policy in a bottom-up manner. To exclude the voice of youth within policy discussion can only perpetuate a disconnect between policy and reality. For example, in the opinion of young people from Skye, a museum is a place that shows what is important within their community, and that helps visitors and the community alike to better understand the landscape and feel more connected (EU-LAC-MUSEUMS, 2017a); for those in an indigenous community in Costa Rica, the museum is the centre of community life (EU-LAC-MUSEUMS, 2017b).

This new research is demonstrating that young people’s ideas of what constitutes museum-worthy objects do not always match traditional criteria, and that most exhibitions and marketing methods no longer appeal to them, conclusions confirming the view of Fiona McLean some eighteen years ago (1997). Is it time in the twenty-first century to wake up to the power of community participation at all levels, and to enable more agency to young people’s opinions about heritage. Cannot a process of intergenerational dialogue help shape museum policy as well as satisfy top-down expectations for metrics on museums being socially inclusive? Could the ICOM Definition embrace the more experimental, community or ecomuseological practices affecting socially excluded groups in a serious way?

Through consultation and the involvement of people from all backgrounds via participatory dialogue the journey to address issues of representation and inclusion will begin. Through consultation and the involvement of people from all backgrounds, participatory dialogue has begun the journey to addressing issues of representation and inclusion. For example, during the EU-LAC-MU-

SEUMS project's first Europe to Latin America physical exchange, Jonathan Smith, from Isle of Skye, Scotland (aged 16), wrote a blog post describing his experience:

"The exchange changed me as a person in so many ways. It made me proud of my island background, improved my confidence and gave me skills which will stay with me forever. If I was to bring anything back to Skye it would be the sense of community and belonging in which I experienced within the villages" (EU-LAC-MUSEUMS, 2017a).

Through their participation and representation on the programme, the young people have gained a renewed sense of ownership and responsibility to their community. Within the Scottish group, some of the young people intend to enrol to become future directors of their local community trust. This trust manages the community's 'Ceumannan Staffin Ecomuseum', investing their talents for their own future and those of their families. As mentioned earlier, failure to involve excluded groups such as young people will further corrode the relationship between the young people within society and the institution, in this case leading to museum's' demise (Silver, 1995).

The inclusive museum

Social inclusion is defined as the process of 'improving the terms of participation in society, particularly for people who are disadvantaged, through enhancing opportunities, access to resources, voice and respect for rights' (United Nations, 2016, p. 17). For ICOM to redefine the museum as an inclusive 'institution in the service of society', the addition of the word 'inclusion' will encourage museums to provide effective programmes and participation to include formerly excluded group, thus empowering them to create a sense of belonging and a sense of place through connection and engagement to the museum, and to feel respected and valued for who they are, an experience which many of the excluded groups currently do not enjoy (Miller & Katz, 2002).

In 2010, the International Council of Museums (ICOM) adopted a set of ten principles as a 'Cultural Diversity Charter' during their 25th General Assembly in Shanghai, China. This Charter aims to combat the challenges museums face on issues with 'cross-cultural dimensions through intercultural and intergenerational dialogue, and in developing inclusive approaches and guidelines' (ICOM, 2010). One could argue that all ten principles are essential for a museum to be truly inclusive, but the principles below are the ones I believe should be adhered to for re-consideration as ICOM opens up the definition for international debate:

"2. PARTICIPATORY DEMOCRACY: To promote enabling and empowering frameworks for active inputs from all stakeholders, community groups, cultural institutions and agencies through appropriate processes of consultation, negotiation and participation, ensuring the ownership of the processes as the defining element" (ICOM, 2010).

The narrative of those in authority and power must be displayed simultaneously alongside the narrative of marginalised and excluded groups. Sharing and telling both the story and factual information of an object from each perspective is essential for true participation of excluded groups.

The very model of what a museum is must also be inclusive. It cannot just focus on traditional state-led and directed established institutions, but rather recognise and take inspiration from community-led participation models such as the indigenous ‘Museo Comunitario de Boruca’ in Costa Rica; and the ‘Ceumannan Staffin Ecomuseum’ in Scotland. In doing so, we can utilise an inclusive shared vision for all.

“4. PEACE AND COMMUNITY BUILDING: To promote the sense of place and identity of diverse peoples through appreciating their multiple inheritances – natural and cultural, tangible and intangible, movable and immovable – and fostering a shared vision inspired by the spirit of reconciliation through intercultural and intergenerational dialogue” (ICOM, 2010).

To create the inclusive museum, we must empower all who contribute to the museum to champion inclusiveness – from the museum curator to the volunteer – through taking part in inclusion training to combat bias (Museums Association, 2017). Management and policy makers of the museum are also required to participate in this process.

“6. CAPACITY BUILDING: To make directed and sustained endeavours to increase the operational capacity of museums to respond with vigour and insight to transformation and change in culturally and linguistically diverse societies” (ICOM, 2010).

This initiative will lead to a better understanding of the different narratives and issues surrounding equality and diversity. Through ICOM redefining the meaning of the museum to include ‘inclusiveness’, we can ensure that museums have an obligation to include all aspects of society.

Conclusion: tomorrow’s museum for all communities

This paper has investigated the reasons why groups in society may feel excluded from museums, either through visiting or engaging with its programmes. It has reviewed why the ICOM Definition, in its present form, needs to be redefined in order to promote inclusiveness within the museum sector.

It has provided examples of museums being utilised as places for challenging these social injustices in the service of all societies, supporting and empowering excluded communities and groups by being agents of social reform (Sandell, 2003), such as the indigenous museums in Costa Rica and the ‘Ceumannan Staffin Eco Museum’ in Scotland.

Excluded marginalised groups, such as those in deprived communities and indigenous peoples, can be faced with an array of barriers – multidimensional poverty of social exclusion and discrimination through prejudice and intolerance. It is now time for ICOM to accept that the ‘realities of the global museum community’ (ICOM, 2007a) have shifted towards a more inclusive society, ensuring each person takes part within the museum to their full capacity.

Redefining the museum as an inclusive institution in the service of society will return the museum to its original purpose as a place that is truly open to multiple publics, creating a sense of ownership and connection to the collection across all of society, because each group’s narrative is respected (Miller & Katz, 2002).

Recognition in the official definition offers particular impact in countries where the state may disregard excluded groups from participating, thereby forcing the participation and recognition of excluded communities and groups.

As the inclusive museum becomes mainstream, over time the museum will be presented with future challenges and barriers that communities and groups may encounter and work together to overcome. The nature of inclusiveness is to be continually fluid and always open to change.

References

- Cameron, D. F. (1995). The pilgrim and the shrine: The icon and the oracle: A perspective on museology for tomorrow, *Museum Management and Curatorship*. 14.1, 47–55.
- EU-LAC-MUSEUMS. (2016a). Museums, community and sustainability in Europe, Latin America and the Caribbean. Retrieved from <http://eulacmuseums.net/index.php>.
- EU-LAC-MUSEUMS. (2016b). Museums, community and sustainability in Europe, Latin America and the Caribbean. Retrieved from <http://eulacmuseums.net/index.php/youth-exchange>.
- EU-LAC-MUSEUMS. (2017a). EU-LAC-MUSEUMS: Scottish Youth Exchange [Blog]. Retrieved from <https://eulacmuseumsyouthscotland.wordpress.com/>.
- EU-LAC-MUSEUMS. (2017b). EU-LAC-MUSEUMS: Costa Rica Youth Exchange [Blog]. Retrieved from <https://eulacmuseumsyouthcostarica.wordpress.com/>.
- ICOM. (2007a). *International Council of Museums: Museum definition*. Retrieved from <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>.

- ICOM. (2007b). *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007 to 1946)*. Retrieved from http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html.
- ICOM. (2010). *International Council of Museums: ICOM Cultural Diversity Charter*. Retrieved from http://inclusivemuseum.org/wpcontent/uploads/2013/04/ICOM_Cultural_Diversity_Charter.pdf.
- Lidchi, H. (2013). *The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures*. In S. Hall, J. Evans & S. Nixon (Eds), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (pp. 151–220). London: Sage Publishing.
- McLean, F. (1997). *Marketing the Museum*. London: Routledge Publishing.
- McLean, K. (1999). Museum exhibitions and the dynamics of dialogue. *Daedalus*, 128, 83–108. Retrieved from <https://blogs.stockton.edu/amst5005/files/2013/01/McLean-Museum-Exhibitions-and-the-Dynamics-of-Dialogue.pdf>.
- Miller, A. & Katz, J. H. (2002). *Inclusion Breakthrough: Unleashing the Real Power of Diversity*. Oakland: Berrett-Koehler Publishers.
- Museums Association. (2017). *Valuing Diversity: The Case for Inclusive Museums*. Retrieved from <http://www.museumsassociation.org/download?id=1194934>.
- Rogers, C. & Fleming, D. (2009). *Museums, Young People and Social Justice*. In C. Oppenheim & K. Bellamy (Eds). *Learning to live: Museums, young people and education*. (pp. 74–80). London: National Museum Directors' Conference.
- Sandell, R. (2003). *Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change*. Retrieved from <https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/52/1/mands4.pdf>.
- Silver, H. (1995) 'Reconceptualising social disadvantage: three paradigms of social exclusion'. In G. Rodgers, C. Gore & J.B. Figueiredo (Eds). *Social Exclusion: Rhetoric, Reality, Responses* (pp. 58–80). Geneva: Institute of International Labour Studies.
- Sloan, K. & Burnett, A. (2003). *Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century*. London: The British Museum Press.
- Talboys, G. (2010). *Using museums as an educational resource an Introductory handbook for students and teachers* (2nd ed.). London: Routledge Publishing.
- United Nations. (2016). *Identifying social inclusion and exclusion, leaving no one behind*. Retrieved from <http://www.un.org/esa/socdev/rwss/2016/chapter1.pdf>.

A redefinição do Museu do Índio a partir da experiência dos indígenas

The redefinition of the Indian Museum from the experience of indigenous people

Leandro G. N. Moraes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

O Museu do Índio foi fundado em 1953 em um projeto idealizado e concretizado pelo antropólogo Darcy Ribeiro quando estava à frente da Seção de Estudos (SE), a partir de 1947, do então Serviço de Proteção ao Índio (SPI)¹⁶, à época o órgão federal responsável por proteger e dar assistência aos povos indígenas no Brasil. Em seus primeiros anos de história o museu encarregou-se de dar visibilidade e expor não apenas as culturas materiais dos indígenas brasileiros, mas também apoiar o desenvolvimento de políticas indigenistas mostrando a importância destes povos, frequentemente negligenciados na construção da nossa sociedade de identidades nunca apaziguadas, combatendo a “hipocrisia da democracia racial das elites brasileiras”¹⁷, como afirmava o próprio Darcy Ribeiro.

Durante a década de 1950 a Antropologia começa a ter maior autonomia enquanto campo científico no Brasil com a busca pelo “outro” por meio de pesquisas etnológicas sobre os povos indígenas utilizando a Antropologia Cultural de Franz Boas (2006) como paradigma, rompendo com a visão eurocêntrica e evolucionista de meados do século XIX e início do século XX por meio de seu método comparativo, que inaugura o conceito de relativismo cultural e refuta posições generalizantes, defendendo a necessidade do histórico de cada sociedade pesquisada.

16. O SPI foi criado em 20 de junho de 1910, pelo Decreto nº 8.072, tendo por objetivo prestar assistência a todos os índios do território nacional, instituindo assistência leiga procurando afastar a Igreja Católica da catequese indígena, seguindo a diretriz republicana de separação Igreja-Estado. (Informação obtida em <http://www.funai.gov.br/index.php/servico-de-protecao-aos-indios-spi>, 21 ago 2017).

17. Entrevista concedida ao jornal Museu ao Vivo, ano II, n. 3, Julho/Agosto/Setembro de 91, acervo Fundar.

A antropologia em seu início era compreendida como um ramo das ciências naturais e os povos indígenas eram analisados sob este prisma. Sua representação dentro dos museus etnográficos acompanhava as teorias raciais da época, e os indígenas eram, portanto, expostos como seres inferiores, exóticos e por meio de espetáculos étnicos encenados pelos museus. Em 1882 foi realizada a “Exposição Nacional Antropológica do Museu Nacional”, que incluía sete índios Botocudo do Espírito Santo exibidos em jaulas. No ano seguinte, em 1883, índios Galibi do Oiapoque, Amapá, são exibidos, também dentro de jaulas, em um espetáculo chamado “etnológico” no *Jardin d’Acclimatation* (Jardim da Aclimação), em Paris (Schwarcz, 1989). Esta abordagem sobre os indígenas perdurou por décadas.

Para todos os efeitos, a criação do Museu do Índio representou uma mudança no discurso político e social de como enxergar e retratar os povos indígenas dentro dos museus. De acordo com a ótica assimilacionista e positivista do governo brasileiro, cabia ao SPI auxiliar o indígena a sair do seu estado de selvagem em direção ao estágio civilizatório. O discurso positivista muitas vezes era associado às teses evolucionistas, que buscavam ecos em uma grande parcela da sociedade que, com a validação destes discursos, encontravam embasamento científico que fincaram profundas raízes no senso comum e acabaram sendo amplamente reproduzidos. Estes discursos serviram para justificar opiniões como a dos “índios inimigos do progresso”, gerando como principal consequência a tentativa de erradicação dos povos indígenas de seus territórios tradicionais em nome de um projeto progressista que se pretendia civilizatório traduzido em frentes expansionistas da engenharia, da agricultura e do extrativismo (Melatti, 2014).

Em sua primeira exposição¹⁸, na ocasião de sua inauguração, em 19 de abril de 1953, o museu contou com objetos de índios xinguanos Kadiwéu, Terena, Bororo e Karajá, organizados em três salas de exposições do casarão da rua Mata Machado no bairro do Maracanã no Rio de Janeiro, primeiro endereço do museu. Chama atenção a tentativa em destacar as diferenças culturais entre os povos indígenas; o fato de estes não formarem uma massa identitária homogênea, procurando despertar a simpatia do visitante por meio de sua museografia. Como afirma Bessa Freire (2000), “tentar compreender as sociedades indígenas não é apenas procurar conhecer ‘o outro’, ‘o diferente’, mas implica conduzir as indagações e reflexões sobre a própria sociedade em que vivemos” e o Museu do Índio é criado para contribuir neste sentido.

Estas primeiras exposições, realizadas na primeira década de existência do Museu do Índio, não contavam com o envolvimento direto dos povos indígenas nas etapas de elaboração da exposição, sendo todas desenvolvidas pelos funcionários da instituição utilizando os acervos existentes provenientes da

18. Para maiores detalhes da primeira exposição ver a tese de doutoramento “Armazém da Memória da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios – SPI” da museóloga do Museu do Índio Ione Couto (2009).

coleta realizada nos trabalhos de campo por Darcy Ribeiro e sua equipe de etnólogos no decorrer dos anos. Esta forma de conceber exposições, sem a participação direta dos indígenas e recorrendo ao seu acervo já existente perdurou por décadas, consonante com uma prática comum dos museus etnográficos da época que de acordo com o museólogo Mário Chagas (2007, p.176), constituíam-se em “lugares de construção de alteridade”, onde os especialistas (especialmente antropólogos e museólogos) representavam o “outro” por meio de objetos sobre os quais se acreditava ter o poder de sintetizar nas narrativas da exposição de “totalidades culturais”. Os funcionários do Museu do Índio atuaram como “tradutores” dos povos indígenas e suas culturas materiais expostas, construídas pela mediação do especialista, deixando claro um determinado ponto de vista não-indígena.

Apesar da abordagem que buscava o combate ao preconceito e a inserção dos povos indígenas de maneira humanizada no imaginário nacional, a apresentação do Museu do Índio parte do ponto de vista que lhe interessava ao retratar essas culturas e realidades apresentando limitações em relação a discutir problemas e particularidades enfrentados pelos povos indígenas. A primeira década do museu foi de atividade intensa, com as exposições, concursos de redação junto às escolas, visitas mediadas, o curso de formação de etnólogos criado por Darcy Ribeiro, assim como a colaboração de diversos pesquisadores nacionais e internacionais que contribuíram para solidificar a história do museu; porém esta forma de conceber exposições sem a participação direta dos indígenas, perdurou décadas e deu sinais de esgotamento junto ao Museu como um todo, a partir de 1958 com a demissão de Darcy Ribeiro.

O crescente desinteresse do público é produto de uma profunda crise institucional na FUNAI, agravada durante o período da ditadura militar que faz com que o Museu quase feche as portas definitivamente em sua primeira grande crise institucional, com o fim do SPI e a criação da FUNAI e a consequente reordenação política e técnico-administrativa das instituições, aliado a uma grande escassez de recursos, que paralisaram as atividades do museu. Situação agravada no início dos anos 1990 quando ficou fechado por dois anos, em estado de completo abandono. Chamou a atenção nesse período o fato de que o processo de decadência do museu, que durou décadas, pouco despertava o interesse da população e do público, percebido apenas como uma repartição pública que pouco ou nada acrescentava (Levinho, 2003). O estado de abandono, que estabelece uma crise sem precedentes, é decorrente de uma profunda crise institucional da FUNAI, quando o Estatuto do Índio retira a tutela da saúde e da educação indígena, deixando somente a questão fundiária e de demarcação de terras sob seu encargo. Este cenário também ameaça o futuro do Museu do Índio, que pela primeira vez em sua história corria o risco de desaparecer (Couto, 2012). Situação esta que não ocorreu nem durante a ditadura militar obrigando a instituição a repensar seus rumos políticos e museológicos. No início dos anos 2000 o trabalho curatorial do Museu do Índio foi totalmente reformulado e o casarão, que ocupa desde 1977 em Botafogo,

passou por reformas estruturais para recuperar o prédio que estava abandonado e de adequação de sua reserva técnica.

Foi criado um sistema de parcerias, denominado “Museu do Índio de Cara Nova: instalação de uma exposição de longa duração e implantação de um sistema de proteção patrimonial”, (Grupioni & Levinho, 2008) que buscava apoiar projetos com especialistas que trabalham diretamente com diferentes povos indígenas incluindo os próprios índios neste processo, inaugurando uma nova prática curatorial (Couto, 2012). A primeira exposição realizada dentro do sistema de parcerias foi “Tempo e Espaço no Amazonas: os Wajãpi”, realizada em conjunto com a antropóloga Dominique Gallois e membros do povo Wajãpi do Amapá, inaugurada em 2002 e que pode ser considerada um marco no renascimento do Museu do Índio. Nessa exposição foi possível a requalificação dos acervos do museu e principalmente o estabelecimento de uma nova relação com os indígenas. Ainda que mediada por um especialista, os indígenas puderam, durante a montagem da exposição, se apropriar do espaço expositivo, dialogando com museólogos do Museu e demais profissionais encarregados da expografia (Abreu, 2007). Contudo, cabe destacar que apesar de todos os esforços empreendidos, o Museu do Índio encontra-se fechado há mais de um ano, como reflexo da atual crise financeira e política da FUNAI.

Com a mudança do Museu do Índio do bairro do Maracanã para Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, o antigo prédio ficou vazio e abandonado pelo poder público por décadas. Com a proximidade dos grandes eventos sediados na cidade (Copa do Mundo e Olimpíadas) e com a decisão de demolir o antigo museu como parte do conjunto de obras a serem realizados no estádio Maracanã, que abrigaria jogos dos dois eventos, um grande contingente de indígenas de diversas etnias, formou um movimento de resistência que ocupou o prédio em 2013, inaugurando a Aldeia Maracanã. Os indígenas e apoiadores que ocuparam o Museu do Índio foram violentamente expulsos pelo governo do estado do Rio de Janeiro, marcando uma cisão no movimento, que tem dois principais grupos: os movimentos Aldeia Rexiste e a Associação Indígena Aldeia Maracanã. Trata-se de grupos heterogêneos e que possuem em comum o fato de encararem a cidade do Rio de Janeiro como uma espécie de “embaixada” e zona de contato “cosmopolita”, que reúne os povos indígenas (Silva, 2016), a dificuldade em manifestar suas culturas na cidade e a imensa importância atribuída ao antigo prédio do Museu do Índio no Maracanã.

O antigo prédio que abrigou o Museu por pouco mais de duas décadas (de 1953 a 1976) é de vital importância para os indígenas por dois aspectos principais: o poder simbólico do prédio que abrigou figuras importantes na defesa dos direitos dos povos indígenas como Cândido Rondon e Darcy Ribeiro e pela busca de sua forma própria de “urbanidade cultural”, enquanto resistência e como forma de conhecer a realidade próxima do não-indígena vivendo na cidade, buscando espaços de convivência e diálogo, sem perderem suas identidades étnicas, inventando um “novo modo de ser indígena” (Gomes, 2010). Outro aspecto fundamental para apropriação deste espaço é a vontade de manter

viva a memória indígena com a criação de um Centro de Referência da Cultura Indígena, gerido pelos próprios membros dos grupos no espaço urbano. Em última instância, a Aldeia Maracanã é uma luta contra o apagamento e silenciamento promovido pelos diversos processos deletérios que se arrastam por séculos contra os indígenas no Brasil.

O movimento dos próprios indígenas em constituírem seus museus não é recente. Experiências museais como o Magüta em Benjamin Constant (AM), no final dos anos 1980, e o Kuahí, em meados dos anos 2000 em Oiapoque (AP), configuram-se como algumas das iniciativas que partiram dos próprios indígenas, subvertendo a lógica do museu etnográfico clássico onde predomina determinado discurso científico-político, e onde a criação de narrativas não parte do ponto de vista de um determinado especialista, priorizando-se uma estética e uma valorização do patrimônio material ou imaterial própria das etnias envolvidas. Estas experiências surgiram principalmente da necessidade do diálogo e de uma melhor integração entre indígenas e não-indígenas auxiliando no apaziguamento de conflitos em suas regiões. Importa, ainda, para o indígena, evidenciar traços de suas culturas dentro desses museus que funcionem não apenas como espaços de memória, mas principalmente evidenciar narrativas de resistência que são constantemente excluídas da História oficial de um passado colonial e de lutas que são contemporâneas (Clifford, 2003).

Pensando no contexto latino-americano, cabe destacar que a Mesa de Santiago do Chile de 1972, levou, dentre outras coisas, a pensar o museu como “instituição a serviço da sociedade”. Ela prevê, ainda, a participação das comunidades a que ele serve, contribuindo para um engajamento destas mesmas comunidades situando-as “dentro de um contexto histórico que permita esclarecer os problemas atuais (...) engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais”. Neste sentido, é inegável o papel social que o Museu do Índio buscou desempenhar desde sua fundação, de combate ao preconceito e de buscar romper com o controle colonizador da memória e de produção de conhecimento. Cabe também o questionamento sobre a maneira pela qual o Museu atual considera o antigo prédio que outrora ocupou, assim como os movimentos indígenas que se apropriam, ou buscam se apropriar desse espaço assumindo uma lógica contra-hegemônica e estabelecendo uma ligação e proximidade simbólica e efetiva com o antigo prédio em detrimento do Museu institucionalizado. Tal afastamento do Museu proposto pelo Estado e pelos antropólogos talvez surja como resultado da negligência do Museu do Índio em estabelecer um diálogo junto aos indígenas que vivem em contexto urbano, ou ainda em recusa dos próprios indígenas a um museu indígena estatal.

Logo, considerando a experiência do Museu do Índio, importa aqui pensar em uma definição de museu para o século XXI que possa abranger um complexo quadro sociopolítico de territórios em disputa e que extrapolam a mera noção de institucionalidade do museu, permitindo que sejam observadas definições

mais abrangentes e menos genéricas, preocupadas em servir à sociedade, engajadas em perceber as mudanças globais, sem ignorar realidades locais.

Referências

- Abreu, R. (2007). Tal antropologia, qual museu? *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*, 138-178.
- Abreu, R. (2012). Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na. *Ciências e Fronteiras*, 1, 10-20.
- Boas, F. (2005). *Antropologia Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Couto, I. (2005). Darcy e os Urubu: um caso entre colecionador e coleção. *Dissertação (Mestrado em Memória Social)*, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Couto, I. (2012). A política institucional e o trabalho curatorial na montagem da exposição "Tempo e Espaço no Amazonas: os Wajãpi". *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades. I Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus - III Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural*, 05, 90-95.
- Clifford, J. (2003). Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*, 254-305.
- Freire, J. (2000). Cinco idéias equivocadas sobre os índios. *Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano (CENESCH)*, 01, 17-33.
- Freire, J. (2003). A descoberta dos museus pelos índios da Amazônia. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*, 219-254.
- Gomes, M. (2010). O reconhecimento do valor do "Museu do Índio" para os índios que vivem no Rio de Janeiro. *Lauda Antropológico*.
- Grupioni, L. & Levinho, J. (2008). O Museu do Índio de cara nova: um projeto em parceria. *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque*, 13-25.
- Levinho, J. (2003). A construção de uma nova identidade: o processo de revitalização e modernização do Museu do Índio. *XXII RBA – Comunicação – Fórum Especial 2: Museus Etnográficos no Contexto da Antropologia Contemporânea*.
- Melatti, J. (2014). *Índios do Brasil*, São Paulo: Edusp.
- Ribeiro, D. (1998). *Confissões*, São Paulo: Companhia das Letras.

- Schwarcz, L. (1989). O nascimento dos museus brasileiros. *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice
- Silva, A. (2016). O Rio de Janeiro continua índio: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX. *Tese (Doutorado em Memória Social)* Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Van Velthem, L. (2010). As artes indígenas: O cotidiano na ordem cósmica. *Textos do Brasil*, 19, 36-57.

Pensar os museus numa perspectiva latino-americana: a atualidade da Mesa Redonda de Santiago do Chile

Thinking museums in a Latin American perspective: the value of the Santiago of Chile Round Table in present days

Luciana Christina Cruz e Souza

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

O desafio de articular pensamentos e discussões travados pela Museologia – assessorada por diferentes disciplinas – tendo como tema central a definição de “museu” não se constitui algo novo, ainda assim permanece uma tarefa necessária para não incorrerem em universalismos conceituais que desconsideram especificidades históricas de territórios, povos, gêneros e saberes.

A partir dessa perspectiva, o presente ensaio procura tratar a atualidade das discussões então travadas no encontro realizado pela Divisão de Museus da Unesco em parceria com o Comitê Internacional de Museus (ICOM) em 1972 em Santiago do Chile, evento este que ficou internacionalmente conhecido como “Mesa Redonda de Santiago do Chile”. O objetivo é pensar se as demandas ali colocadas ainda se fazem presentes na realidade latino-americana em pleno 2017. Tal apontamento sugere a importância de nos atentarmos às especificidades da história política, econômica e cultural desse continente no momento de pensarmos os museus que existem, resistem e re-existem no referido território. Para tanto, usamos como referência um trabalho realizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em parceria com o Programa Ibero-museus e com o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINoM) em 2012, onde se reuniram documentos relacionados ao evento e entrevistas com participantes.

A Mesa Redonda foi realizada entre 21 e 30 de março de 1972, na capital do Chile e participaram 123 especialistas latino-americanos provenientes da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Equador, Guatemala, México, Panamá, Peru e Uruguai. O evento contou com a participação de profissionais de museus, representantes de associações de museus,

de universidades, agentes de ministérios da cultura, de fundações, de organizações internacionais, de organizações não-governamentais e intergovernamentais, entre outros (IBRAM, 2012).

Segundo Hugues de Varine (IBRAM, 2012), aquela era a primeira vez, entre os encontros periódicos da Unesco, que os especialistas convidados eram originários exclusivamente da região e dedicados à temática do desenvolvimento nos seus países, tendo notável engajamento político e social – o que marcava politicamente o evento, considerando uma tradição de hegemonia da Europa e da América do Norte nas reuniões anteriores (IBRAM, 2012). Nesse sentido, o espanhol foi utilizado como única língua de trabalho do encontro, resumindo a tônica política do evento na medida em que rompeu com o que Varine (IBRAM, 2012) apontou como uma tradição de hegemonia do inglês e do francês nos encontros até então realizados entre a Unesco e o Icom¹⁹.

Importa também olhar para o contexto da Mesa, considerando os sucessivos golpes de Estado ocorridos na América Latina e a implantação de regimes militares ou civis-militares com apoio, subsídio e acompanhamento estadunidense (Dreifuss, 1981), chegando ao que alguns historiadores contemporâneos chamaram de “pentagonização dos exércitos latino-americanos” pela via da Doutrina da Segurança Nacional (Padrós, 2012). Trabalhos historiográficos de vasta fundamentação documental – empreendidos por pesquisadoras e pesquisadores como Priscila Antunes, Daniel Aarão Reis, Ludmila da Silva Catela, Carlos Fico, entre outros – se voltam aos sucessivos governos que suprimiram movimentos sociais e atentaram contra os direitos humanos, inviabilizando projetos democráticos e sociais em locais como a Nicarágua (onde se estabeleceu uma ditadura entre 1936 e 1980), Guatemala (de 1954 a 1996), Paraguai (1954-1989), Argentina (1962-1973), Honduras (a partir de 1956 sucessivos golpes até 1981, e depois em 2009), Brasil (1964-1985), Bolívia (1964-1982), Peru (1968-1985/1992-2000), Uruguai (1973-1985), entre outros. Em comum, os governos depostos nestes territórios haviam se mobilizado para questões relacionadas à reforma agrária, à ampliação de direitos sociais ou políticas públicas voltadas à diminuição das desigualdades econômicas.

Percebe-se, portanto, que uma quantidade considerável de países latino-americanos encontrava-se em regimes de exceção no contexto de realização do evento em 1972, e essa conjuntura precisa ser considerada para o exercício de pesquisa e reflexão sobre a força e a potência da Mesa Redonda de Santiago do Chile. Na ocasião do evento, o país sede vivenciava o governo de Salvador Allende, eleito democraticamente em 1970 pela União Popular (UP), numa espécie de coalizão de esquerda composta pelos partidos Comunista (PC) e

19. Sobre esse tema, interessa mencionar a discussão de Ortiz (2004) e Maia (2011) a respeito da hegemonia linguística e seus efeitos cognitivos e epistemológico produzidos pelas línguas hegemônicas em disciplinas dedicadas à teoria social. Para eles, essa hegemonia refere-se ao poder de pautar debates e organizar a agenda intelectual em função de problemas geolocalizados em países europeus ou da América do Norte.

Socialista (PS), pelo Partido Social Democrata (PSD), a Ação Popular Independente e o Movimento de Ação Popular Unificado (Mapu) (Aggio, 2008). O golpe de Estado no Chile ficou marcado pelo assassinato de Allende em 11 de setembro de 1973, pouco mais de um ano após a realização da Mesa. O país passou então a ser governado pelo general Augusto Pinochet durante os 17 anos que se seguiram.

Considerando essa seara da Doutrina de Segurança Nacional empreendida pelos regimes existentes na América Latina, a Mesa de Santiago ousou em tomar como pauta a relação do museu com todo o seu território, excedendo o espaço da coleção, da exposição e das ações de conservação. O objetivo era dialogar com pesquisadores de diferentes áreas, em especial das Ciências Sociais (IBRAM, 2012), refletindo sobre o papel do museu nas questões da terra, da cultura, da desigualdade social, da linguagem, das diferenças étnicas, etc. Essa foi a razão que motivou Hugues de Varine a convidar o brasileiro, pernambucano, Paulo Freire não apenas para presidir o evento, mas também para adaptar suas ideias e métodos à prática museológica e museográfica (Varine apud Chagas, 1996). Varine se dizia claramente influenciado²⁰ pelo pedagogo de inspiração marxista que possuía vasta experiência pedagógica em zonas rurais latino-americanas (Freire, 1992), autor de obras expoentes na literatura mundial como a *Pedagogia do Oprimido* (primeira edição publicada em 1968).

A tônica política da atuação freiriana dizia respeito à prática para a liberdade e a consciência das relações de força na mobilização por justiça social, o que lhe rendeu a prisão no Brasil em 1964 e em seguida o exílio, onde parte do tempo passou entre o Chile e a Suíça, retornando ao Brasil apenas em 1980. Por essa razão, a participação de Paulo Freire na Mesa foi oficialmente vetada pelo delegado brasileiro da Unesco. No entanto, importa destacar que apesar do veto à presença do pedagogo, o evento manteve a preocupação de Freire em refletir a partir da realidade latino-americana num esforço de não importar modelos eurocêtricos²¹.

Percebe-se a atualidade e potência dessas ideias²² que ainda se fazem presentes em diferentes redes de intelectuais latino-americanos, como é o caso da rede *Modernidade/Colonialidade* – um conjunto heterogêneo de autoras e autores, tais como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Edgardo Lander, Zulma Palermo, Catherine Walsh, María Lugones, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, entre

20. Hugues de Varine trabalhou com Paulo Freire entre 1971 e 1974 através do Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos (INODEP) que operava então na Europa, África, Ásia e América Latina, como suporte à ação comunitária nesse campo (Varine apud Chagas, 1996)

21. Tal preocupação freiriana se fizera igualmente presente entre outros intelectuais latino-americanos desde o século XIX e ao longo do século XX, como o cubano José Martí, os peruanos José Carlos Mariátegui e Aníbal Quijano, o brasileiro Guerreiro Ramos, entre outros.

22. Aqui é preciso citar a importância do uruguaio Eduardo Galeano e sua obra *“As veias abertas da América Latina”*, publicada em 1971, onde faz uma análise política sobre o processo de colonização dos países latino-americanos e as consequências sociais, econômicas e políticas para então presente.

outros – que se dedica a refletir sobre a importância de uma produção latino-americana voltada à particularidade da experiência colonial da América. De maneira geral, o foco desta rede é a reflexão sobre as relações coloniais e neocoloniais estabelecidas desde o final do século XV e estendida ainda nos dias de hoje, as quais reverberam em práticas epistêmicas, estéticas, políticas, entre outras.

Nessa perspectiva, o olhar para a Mesa Redonda de Santiago do Chile se difere diametralmente a algumas interpretações de autoras e autores da Museologia que procuram minimizar os trabalhos do evento chileno em relação aos eventos que o antecederam; eventos esses, em sua maioria, protagonizados por especialistas europeus, assim como aponta Varine (IBRAM, 2012). Aqui se defende a necessidade fundamental de se contextualizar a importância, a singularidade e a atualidade da reflexão sobre a temática da terra, da agricultura e do urbanismo latino-americano - eixos que compuseram a agenda de trabalhos da Mesa de Santiago.

O evento se propôs a pensar o museu a partir de marcos não apenas culturais, mas sócio-econômicos, que envolviam, entre outras coisas, as históricas disputas por terra, a luta pela redução das desigualdades e pelo reconhecimento étnico. A discussão baseou-se nas abordagens feitas sobre o analfabetismo nas zonas rurais, a existência de trabalho escravo, a intensa imigração para as zonas urbanas e a concentração de terras. Sobre esse último, a Mesa Redonda assumiu um discurso favorável à Reforma Agrária, tema tão caro à América Latina – e absolutamente atual – e causa principal de alguns dos golpes de Estados perpetrados no continente ao longo do século XX e XXI. Esse foco ao social no contexto latino-americano revela o peso político e simbólico das experiências de movimentos sociais de luta no campo, dos movimentos eclesiais de base, dos coletivos dedicados aos direitos humanos e às buscas por desaparecidos políticos, da guerrilha do Araguaia, da Teologia da Libertação, das resistências indígenas, enfim, de uma série infindável de experiências sociais que foram produto da ingerência de forças externas no continente.

Por essa razão, a ideia de “museu integral”, trabalhada naquela conjuntura, partia de uma realidade de

“[...] desequilíbrio entre os países que alcançaram um alto nível de desenvolvimento material e aqueles que continuam à margem do desenvolvimento, relegados ao esquecimento ao longo da história”.
(Resoluções da Mesa Redonda de Santiago do Chile apud IBRAM, 2012, p.116)

Para tanto, concluiu-se que as demandas acima expostas exigiam dos museus uma “compreensão global”, uma “abordagem integrada” que não se limitasse a uma ciência ou disciplina, mas que ressaltassem o desenvolvimento antropológico, socioeconômico e tecnológico da América-Latina (Resoluções da Mesa Redonda de Santiago do Chile apud IBRAM, 2012). Ignorar o peso das experiências sociais na constituição de uma ideia de “ação integral” do museu, esva-

zizar essa singularidade latino-americana em relação às experiências europeias é, aparentemente, o próprio exercício de colonialidade discutido e denunciado por Quijano (2005), ou mesmo produto da geopolítica do saber preconizada por Connell (2010).

Interessa pensar, portanto, o quanto desta discussão travada em 1972 reverberou nas definições de museu que se seguiram, as quais repercutiram direta e indiretamente em ações museológicas em diferentes continentes. As influências das discussões latino-americanas certamente podem ser observadas a partir da ênfase dada à dimensão social do museu nas convenções posteriores do ICOM, ainda assim nos resta perguntar em que medida tais ressonâncias limitam ou são limitadas pela própria composição das arenas supranacionais. Quem foram os agentes e os territórios que se fizeram representados nessas organizações ao longo de tantos anos e que ainda materializam as relações de força estabelecidas desde a empreitada moderno-colonial do século XV?

Sendo assim, evoca-se aqui a atualidade da Mesa Redonda de Santiago do Chile e sua importância material e simbólica frente à geopolítica nos dias de hoje. Portanto, o presente texto se coloca como um convite a revisitarmos as reflexões propostas neste evento para pensarmos uma definição de museu que não seja universal, que não reproduza colonialidades, dando conta das particularidades culturais, políticas e econômicas latino-americanas. É possível definir sem universalizar?

Referências

- Aggio, A. (2008). O Chile de Allende: entre a derrota e o fracasso. Fico, Carlos. et al. (org.) *Ditadura e Democracia na América Latina. Balanço histórico e perspectivas* (pp.77-94). Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Chagas, M. (1996). Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Museologia*, n. 5, pp. 5 -11.
- Connell, R. (2012). A iminente revolução na teoria social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 27, n. 80, pp. 09-20.
- Dreifuss, R. A. (1981). *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes.
- Instituto Brasileiro de Museus & Programa Iberoamericanos (2012). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos em el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Nascimento Junior, José do; Trampe, Alan; Santos, Paula Assunção dos (orgs). Brasília.
- Maia, J. M. (2011). Ao sul da teoria: a atualidade teórica do pensamento social brasileiro. *Soc. e Estado*, Brasília, v. 26, n. 2, pp. 71-94.

- Ortiz, R. (2004). As Ciências Sociais e o inglês. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 19, n.54: pp. 5-23.
- Padrós, E. S. (2012). A ditadura civil-militar uruguaia. Doutrina e segurança nacional. *Varia Historia*. Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, Brasil, vol. 28, n. 48, pp. 495-517.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas*. Argentina: Colección SurSur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp.107-130.

Terceirização²³ e seu impacto nas relações de trabalho: o caso dos museus

Outsourcing and its impacts on labour relationships: the case of museums

Ana Paula Rocha de Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

Introdução

Uma série de mudanças na legislação trabalhista brasileira está em discussão ou entrou em vigor. Dentre elas a lei do contrato temporário e terceirização (Lei 13.429/2017) que inicialmente tratava da ampliação dessa forma de contrato, mas que foi modificada a fim de também regular empresas que intermedeiam a contratação desses trabalhadores não abrangendo toda a complexidade desse tema (DIEESE, 2017, p.8). A Reforma Trabalhista (Lei 13.467/2017) que, dentre outras atribuições, estabelece a prevalência do negociado sobre o legislado em diversos pontos, permite a contratação sem vínculo empregatício e regulariza a jornada de trabalho intermitente (DIEESE, 2017, p.1), e a Reforma da Previdência, que minimiza a previdência pública (DIEESE, 2017, p.1) no Brasil, em suma, estão articuladas dentro de um mesmo projeto de diminuição de custos ao empresariado, diminuição da atuação do Estado e precarização para os trabalhadores, o que apresenta e apresentará reflexos à realidade dos museus.

Considerações sobre a terceirização

A partir da década de 1970 há um impulsionamento nas inovações tecnológicas e criam-se novas formas de gestão da força de trabalho. Essa reestruturação

23. A terceirização é objeto de estudo de diversas disciplinas e sua definição não é consensual. No presente artigo, terceirização será considerado “[...] todo processo de contratação de trabalhadores por empresa interposta, cujo objetivo último é a redução de custos com a força de trabalho e (ou) a externalização dos conflitos trabalhistas.” (MARCELINO, Paula; CAVALCANTE, Sávio, 2012, p. 331)

traz graves problemáticas no que se refere aos direitos conquistados pelos trabalhadores ao longo do século XX. Dentre elas, observam-se índices elevados de desemprego, formas precárias de trabalho e subcontratação incorporada nas empresas. Sobre este último, na visão gerencial e empresarial, no que diz respeito à terceirização de atividades-meio os resultados apontados como vantagens são redução de custo, redução de pessoal, simplificação de estrutura da organização e concentração no foco do negócio principal. Segundo levantamento, nos anos 2000, por exemplo, 100% das empresas do setor industrial trabalhavam com terceirizados (Ramalho & Santana, 2004).

Segundo dossiê da Central Única dos Trabalhadores preparado por técnicos do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE), os terceirizados recebem salários 24,7% menores em comparação ao dos efetivos e enfrentam jornadas cerca de 30% maiores (DIEESE, 2014, p. 13). O quadro se agrava para mulheres uma vez que

“...nota-se que os homens empregados em atividades tipicamente terceirizadas concentram-se em estratos intermediários de remuneração e as mulheres nos estratos com os menores rendimentos”. (DIEESE, 2017, p.10)

Os terceirizados também são mais sujeitos a acidentes, devido às condições precárias de trabalho e pela redução de direitos em relação aos trabalhadores diretos (DIEESE, 2014, p. 21).

Os vínculos das atividades tipicamente terceirizadas também são mais curtos: em 2014 eles duravam cerca de dois anos. Já nas atividades tipicamente contratantes os vínculos tinham duração média de cinco anos (DIEESE, 2017, p. 7). A rotatividade, altamente perceptível no dia-a-dia dos museus por exemplo, representa, às instituições, maiores custos associados a processos seletivos; dificuldade no treinamento de equipes e queda na produção ou atendimento e, ao trabalhador, uma sensação de incerteza para encontrar um novo emprego; submissão a menores salários e maior dificuldade para o cálculo da aposentadoria.

A terceirização de atividades trata-se, portanto, da forma mais visível de flexibilização do trabalho, proporcionando contratos por tempo determinado; tempo parcial; por tarefa; por prestação de serviços; sem cobertura legal e sob responsabilidade de terceiros.

O caso das OS

Com a crise da sociedade industrial, a própria noção de Estado começa a ser repensada, propiciando uma política de desmantelamento de sua ação nas áreas sociais (Ramalho & Santana, 2004). Ganha força o conceito de Estado mínimo, no qual sua intervenção na economia e setores sociais deve ser reduzida. Essa redução se dá por meio, por exemplo, da privatização de empresas e enxugamento de quadros (Ramalho & Santana, 2004).

“Pelo menos desde o segundo pós-guerra, era visão corrente a ideia de que o Estado deveria cumprir não só tarefas referentes ao controle e regulação da economia, mas também assegurar bem-estar social aos cidadãos.” (Ramalho & Santana, 2004, p. 11).

Embasado por esse cenário, cria-se a ideia de empregabilidade, em que o desemprego seria o resultado da inadequação da população às exigências e requisitos de qualificação das empresas. A crítica à ideia de empregabilidade se dá ao fato de os investimentos na qualificação profissional não terem conseguido necessariamente atenuar as tendências do desemprego (Ramalho & Santana, 2004).

A atribuição do problema ao perfil de uma camada específica da população, de baixa renda ou trabalhadora, vem sendo repetida inúmeras vezes: quando no período pós-abolição a “vadiagem” e mendicância eram considerados crimes ou quando, por exemplo, o presidente Fernando Henrique Cardoso, numa tentativa de imposição de idade mínima para aposentadoria, chama de “vagabundos” aqueles que se aposentavam mais cedo (Folha de São Paulo, 1998).

Ao assumir o Palácio do Planalto, em 1995, FHC deu início a um amplo processo de reforma do aparelho do Estado. Para tanto, criou e incumbiu da tarefa o Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado (Breda, 2011). Assim como a terceirização no setor privado, a nível estatal a ideia é retirar de sua responsabilidade atividades que não são consideradas “centrais”. Ou seja, com a reforma de 1995 pretendia-se que o Estado só executasse tarefas exclusivas a ele (Breda, 2011).

No caso paulista, saúde e cultura foram inseridas nesse entendimento, propiciando a atuação das Organizações Sociais (OS). De uma forma geral o trabalho nas OS se realiza

“de maneira muito parecida com o funcionalismo público, sem que seja funcionalismo público: traz consigo vícios, como a indicação e apadrinhamento político, mas não os benefícios e direitos, principalmente as vantagens trabalhistas.” (Breda, 2011, p. 92).

A inserção de OS no âmbito cultural se estabelece num sentido de “modernização” e estrangulamento da ideia de atuação do Estado de bem-estar. A OS aparece como uma forma de contornar o regime Jurídico único dos Servidores Públicos Federais, a lei de licitação e compras e a lei de responsabilidade fiscal. Sendo assim, trata-se de uma medida que visa também contornar a burocracia do Estado brasileiro. Em linhas gerais, terceiriza-se a uma determinada entidade a capacidade de gerir.

Para além dos dados objetivos, a terceirização da gestão de museus com a implantação de OS normalmente vem associada a um discurso de polarização entre cultura e outros setores sociais primordiais, como é o caso da educação por exemplo. Assim, os cortes e precarização da cultura são fundamentados numa maior necessidade de investimento em outros setores que são, na reali-

dade, intimamente relacionados. Cria-se, desta forma, um discurso desonesto e de difícil reversão.

Os funcionários terceirizados dos museus

Em termos práticos, as atividades que chamam a atenção no âmbito das instituições e, no caso da presente análise, principalmente dos museus, consideradas tipicamente terceirizadas, são os serviços de vigilância e gerais. Esses trabalhadores além das dificuldades já pontuadas, não são considerados nas diversas áreas de atuação a que o museu se propõe. Quando são incluídos em visitas à exposição a ação é compreendida apenas numa ideia de melhor atender – ou “servir” – aos visitantes externos.

O trabalhador terceirizado no museu costuma desempenhar atividades primordiais ao seu funcionamento. Desde a abertura das portas; recepção dos visitantes; limpeza das áreas comuns; segurança do patrimônio, das salas expositivas; dentre outras. Mesmo sendo detentores desse papel primordial, estes funcionários são extremamente desvalorizados dentro do funcionamento do modelo hierárquico das instituições. Não têm voz para sugestões relativas a mudanças em sua própria área de atuação e menos ainda para decisões relativas a exposições, educação, dentre outros setores que teriam um desenvolvimento muito mais inclusivo e autêntico se realizado de forma participativa. Assim, os museus hoje têm uma massa de trabalhadores que conhecem mais do que ninguém o seu dia-a-dia, mas que não são considerados durante as tomadas de decisão.

Concluindo

O museu não é um espaço neutro. Na sua organização interna, na seleção ou não das obras que compõem seu acervo, que são preservadas e expostas; nas temáticas propostas para exposição, pesquisa, eventos; nas abordagens educacionais, enfim, pelo modo que opera e que se coloca frente aos desafios da sociedade contemporânea, essa instituição manifesta opiniões e posicionamentos daqueles que o compõem e, com isso, opta por determinado ponto de vista.

A partir das discussões desenvolvidas nas décadas de 1970 e 1980 no que tange os museus, a Museologia pôde ser compreendida enquanto um ramo de estudos da sociedade em detrimento de uma visão anterior predominante que focava sua atuação aos objetos (Brulon Soares, 2009). Portanto, ao voltar-se para o humano e as relações que ele estabelece com a realidade, é essencial olhar para o interior das instituições museológicas, discutir e combater a precarização das formas de trabalho.

Em tempos de crise – seja ela econômica ou política –, o museólogo e demais profissionais que hoje discutem e se incumbem da tarefa de pensar o seu espaço de atuação, no caso os museus, não deve incorrer no erro de desconsiderar o contexto político e retrocessos em que passa o país: devem, portanto, consi-

derar os impactos que as mudanças em curso causam aos trabalhadores. É extremamente controverso compreender o museu enquanto instituição a serviço da sociedade, como propõe a atual definição do ICOM, se em seu interior a situação de seus trabalhadores é de precariedade e desamparo. Por essa razão, as propostas de redefinição conceitual e, principalmente, de atuação do museu devem se alinhar à luta dos trabalhadores contra as “reformas” em andamento.

Referências

- Breda, T. (2011). *Terceirização da cultura para as OS já consome metade da verba pública*. São Paulo: Revista Adusp – Associação dos Docentes da Universidade de São Paulo. pp. 86-94. Disponível em: <<http://www.adusp.org.br/files/revistas/51/r51a13.pdf>>
- Brulon Soares, B. C. (2009). *Caminhos da Museologia: transformações de uma ciência do museu*. Volume 7, número 2. Brasília: Senatus - Cadernos da Secretaria de Informação e Documentação / Senado Federal, Secretaria de Informação e Documentação / Secretaria Especial de Editoração e Publicações. pp. 32-41. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/183232/000876474.pdf?sequence=6>>.
- Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos – DIEESE. (2017, janeiro). *Nota Técnica – PEC 287: A minimização da previdência pública*. Número 168. São Paulo: DIEESE. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/notatecnica/2017/notaTec168Pec.pdf>>.
- Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos – DIEESE. (2017, março). *Nota Técnica - Terceirização e precarização das condições de trabalho: Condições de trabalho e remuneração em atividades tipicamente terceirizadas e contratantes*. Número 172. São Paulo: DIEESE. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/notatecnica/2017/notaTec172Terceirizacao.pdf>>
- Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos – DIEESE. (2017, abril). *Nota Técnica - Impactos da Lei 13.429/2017 (antigo PL 4.302/1998) para os trabalhadores: Contrato de trabalho temporário e terceirização*. Número 175. São Paulo: DIEESE. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/notatecnica/2017/notaTec175TerceirizacaoTrabalhoTemporario.pdf>>
- Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos – DIEESE. (2017, maio). *Nota Técnica – A Reforma Trabalhista e os impactos para as relações de trabalho no Brasil*. Número 178. São Paulo: DIEESE. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/notatecnica/2017/notaTec178reformaTrabalhista.html>>

Secretaria Nacional de Relações de Trabalho e Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos - DIEESE. (2014).

Terceirização e desenvolvimento: uma conta que não fecha: / Dossiê acerca do impacto da terceirização sobre os trabalhadores e propostas para garantir a igualdade de direitos. São Paulo: Central Única dos Trabalhadores. Disponível em: <<https://cut.org.br/system/uploads/ck/files/Dossie-Terceirizacao-e-Desenvolvimento.pdf>>

Marcelino, P.; Cavalcante, S. (2012). *Por uma definição de terceirização.*

Volume 25, número 65. Salvador: Caderno CRH. p. 331-346.

Disponível em: < <https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/19182/12454> >

Folha de São Paulo. (1998, maio 12). *FHC diz que aposentado antes dos 50 é 'vagabundo'*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc12059802.htm>>

Ramalho, J. R. & Santana, M. A. (2004). *Sociologia do trabalho no mundo contemporâneo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Inclusion vs. Exclusion in Museums: the invisibility of people with disability

Inclusão vs. Exclusão nos museus: a invisibilidade das pessoas com deficiência

Silvilene de Barros Ribeiro Moraes

Maria Amélia G.de Souza Reis

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO), Brasil*

Introduction

The social role of museums has been the subject of several debates, articles and books in the past decades, always seeking to reflect on the role of museums with regard to the complex changing demands of contemporary society as a result of the globalisation process.

The concern to meet the demands of society has been increasingly emphasised in the definitions of museum created in recent years (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 64). In this article, we propose that the museum definition undertakes the commitment to become a space of intercultural mediation in which the different social groups can live together by developing and sharing their knowledge about each other and raise awareness about their differences and similarities in order to make society more welcoming and fraternal.

Our reflection highlights the conceptions and practices that guide the care of people with disabilities. However, we understand that we cannot approach this issue in isolation, unrelated to other social markers. Rather, we approach this issue from an intersectional perspective, considering the issues of gender, race, religion, ethnicity and social vulnerability, as they are complementary and interrelated factors that characterise the diversity of people with disabilities.

Globalisation and its effects

While analysing the social context in which we live, Hall (2014) defines globalisation as a complex of processes and forces for change that operate on a global dimension, trespassing national boundaries, encompassing and connecting

communities and organisations in new space–time arrangements, favouring the worldwide interconnection, not only in relation to the individual's perception of the world but also in everyday living experiences.

One of the effects of globalisation, according to Hall, is the broadening of the field of identities and its unfolding in new positions of identities, along with the increase of polarisation among them. This process occurs as a result of the decadence of old identities that for a long time brought balance to social processes, and the emergence of new identities and the fragmentation of the modern individual in its various facets: gender, class, sexuality, ethnicity, race and nationality, transforming personal identities.

Another aspect that has changed due to globalisation is the understanding of the meaning of culture. Among the different perspectives presented by Canclini, we highlight 'the one that sees culture as an instance in which each group organises its identity' (2015, p. 43). The author emphasises the intricate context of the current scenario in which the conditions of production and circulation and consumption of culture are not limited to the boundaries of the group, meaning it allows the appropriation of different cultural repertoires. In this way, it is not possible to consider the minority segments in a crystallised manner. It is necessary to recognise that the senses which integrate their cultural processes present themselves in a dynamic and diversified style according to the exchanges and changes established in a global scope. It is also necessary to consider another crucial factor that determines the quality of the established exchanges: in what way do these interactions take place? Do they occur permeated by confrontation, discrimination, hostility, or, conversely, in relation to coexistence and affectivity? These various aspects directly imply the constitution of identities and compose the culture of a group, giving rise to a culture of resistance and struggle, or even undergoing a process of disqualification.

The identity of the person with disabilities and museums

Following this reflective path, we propose the recognition of the person with disability as creators of their own culture forged in the struggles for recognition and a guarantee of their fundamental rights.

We question whether these individuals' narratives and cultures, characterised by a fragmented identity and constituted from very specific relations between their body, the physical world and their social environment through which they compose their individual and collective memories, are recognised by museums. Do segments or groups considered as minority groups, such as people with disabilities, in a situation of exclusion have their memories valued? Among the many representations of reality that compose the museum structure are there invisible paths?

Hall (2014) confronts us with the way in which the museum conceives its relationship with specific social segments, of which we are emphasising people with disabilities, when affirming that the identity is not defined biologically but historically: 'Within each of us there are contradictory identities, pushing in different directions, so that our identifications are continually being displaced' (Hall, 2014, p. 12). Therefore, there is an enormous variability in the segment of people with disabilities that does not fit in the standardised, consolidated classifications of museological practice.

No single identity of a social group could encompass all diverse identities as if they each were unique and comprehensive, from which one could safely base rigid norms and institutional procedures 'but multiply constructed throughout the discourses, practices or positions that may intersect or be antagonistic' (Hall, 2000, p. 108).

The institution cannot use as a base or as a mobilising category behavioural or physical patterns of a group, considering that through them the different interests and multiple identities of individuals may be represented, whether related to the visually impaired, the deaf community, people with mental disabilities, or others. There is a diversity of identities in these communities, built on private stories and personal trajectories that are not conveyed by the standardisations imposed by institutions. The subjects are not passive in the face of the changes that occur in society and with it they transform and construct narratives of themselves through their own history, language and culture not only to represent what they are, but to represent what they can become.

Some principles need to be considered when conducting an analysis on the issue of inclusion/exclusion in museums: first, it relates not only to culturally different groups or to segments labelled as disabled, but it broadens out into many forms of representation, so that subjects may feel included in some context but excluded in another due to the multiple insertions of the individual in the social construction.

A parallel to Foucault's description of the practices and methodologies that are developed in museums on exclusion/inclusion and accessibility issues related to people with disabilities was found, such as in the elaboration of practices that prioritise groups that may have access to their spaces, even if only partially, through prescriptive methodologies. These procedures involve public policies, institutional resolutions, internal norms, definition of investments, production and use of resources and materials, production of knowledge that is directed to specific groups, and to those who will benefit from access even though limited to cultural heritage.

These groups are represented by a series of euphemisms, such as the disabled, with disability, the sick, the abnormal, the bearer of special educational needs, where the base reference is always the norm, the standard of normality thus legitimising restrictive and limiting strategies. This perception directs practices that are based on lack, on the need for some attribute, that with assistance

an individual would gain access to the space of the museum. Resources and contents are defined in order to exercise control over visitors, creating the necessary conditions to supervise, control and administer them.

In Foucault (2005), these procedures and methodologies are identified as techniques of power, which are transformed according to shifts in the focus and control over the person. First, the techniques focus on the individual body and guarantee their separation, alignment, serialisation, vigilance, hierarchy, criteria establishment and the whole constitution of a structure that involves these bodies; then that integrates with the first moment, that is, it does not abandon the first moment but modifies it, a new technology centred not on the person-body, but on the person living-being as a species, a global mass.

The inclusion/exclusion process implies occupying a certain place within the society defined by the constitution of a borderline, as if it was a natural law, through the norm and coercion working for the mechanisms, knowledges and domains elaborated for its consolidation, encompassing the various dimensions of life (Foucault, 2001).

Such mechanisms of power have determined the inclusive process in museums, insofar as spaces and paths that are predetermined to specific groups and institutionally organised in a sectorised way, not considering their transversal character. In addition, the body of the person has been established as the basis of its actions, by fragmenting it on the basis of the biological characteristic, in what it lacks, in his incapacity, but at the same time massifying, by disregarding the meaning subjects give their existence and in their relationships with their groups of belonging, without understanding them as historical subjects who bring in their bodies the history of their class, their ethnic group, their gender and that represent their completeness and their concreteness (Pinto, 1999).

In the thoughts of an inclusive museum, the museum is conceived as a space that welcomes everyone. However, when thinking about the inclusion/exclusion processes developed in these institutions in relation to people with disabilities and other minority groups, based on the models of leprosy and the plague of Foucault (2001) as the process of normalisation through inclusion/exclusion, this leads us to acknowledge the institutional power, which is exercised by bringing these groups into its spaces, and in this access subjects become normalised, disciplined and classified, creating delimited places, resources, paths, time and knowledge, as well as the specific rights for these subjects, creating categorisations and hierarchisations. The ideal of homogeneity of identities, established by the absence of something, consolidates a power game, which excludes as a way of exercising control over the subject, over the knowledge and over the relations and sensations that they ought to experience.

What is essential is not to create alternative spaces and specific moments of care to certain groups, of responsibility over different sectors, consolidating the inclusion/exclusion process, but to build a general plan for museums based

on a management for diversity, so inclusion can be a process inherent in the institutional structure. It is essential that the museum institutionally assumes the commitment to the appreciation of diversity, in its conceptual dimension, aiming at directing established norms and practices.

The identities of people with disabilities have been understood through their difference, from the characteristic that is peculiar to the subjects and that incapacitates them in the view of the other, so that the other, the person labelled 'without disability', is recognised in its essentiality. It is important to shed light in what is common to us, without ignoring the differences that characterise the individuals. Even though the main focus is taken away, and inequality is not naturalised, allowing each subject to exercise their citizenship and autonomy fully.

Canclini (2013) describes how this control takes place in museums through discriminatory actions. Firstly, the ritualisation imposed by the architecture of the museums and their itineraries, the available works and the prescription of communication and care models in order to produce an appearance of inclusion, which in reality remains excluding those who do not meet the criteria necessary for full participation. Secondly, the definition of spaces, routes and rigid schedules for social groups considered in the margins of cultural actions and that need to be the object of social actions of the museum, through projects and occasional partnerships with organisations and institutions that work with these groups, but who cannot permeate and change established structures and prejudices, as well as the codes of action that enable their presence and representation in the area of the museum.

It is necessary to overcome this homogenising model, eliminating the barriers to participation in order to make the museum inclusive. If we assume that the museum is inserted in a globalised and multicultural world, it must build its performance in order to respond to the demands of this new social context.

From Canclini (2013), we understand that one of the distinguishing characteristics of traditional culture is the naturalisation of the barriers between included and excluded subjects, through the ritual expressed in the museum space. Through this act, the museum legitimises the objects. However we suggest that it must go beyond the multicultural perspective and move towards intercultural conception, adopting it as the basis of museological actions. In this sense, the museum becomes a space of intertwining and coexistence, in which social groups engage in relationships and exchanges and, through them, subjects can construct new knowledge developed through negotiations, conflicts and shared bonds (Canclini, 2015).

For this process to occur, there must be a broad understanding of the term 'intercultural'. According to Giménez:

"If there is any meaning in the category of interculturality it is embracing society in its totality: it is not exclusively 'a matter of or for

immigrants', 'to or for indigenous peoples', 'to or for minorities' ... And when we think of the museum as an eminently educational institution we must consider that ... The real challenge of intercultural education is the majority culture, it is all of us" (Giménez, 2009, pp. 32–3).

If the museum recognises itself in the social role of an intercultural mediator, it is necessary to get hold of some basic premises: one cannot absorb this conception by maintaining spaces and segregating actions, but by consolidating actions oriented towards the acknowledgement of the Other and the approximation of the parts, the communication and mutual understanding, the learning and development of coexistence, conflict regulation and institutional adequacy among the various culturally differentiated social or institutional subjects (Giménez, 2010).

Conclusion

Based on the debates held in the working group *Museus e Educação Emancipadora* (Oliveira, 2017), we propose that the museum concept should correspond to the demands of the current context of profound social transformations, conflicts and intensification of intolerance in the world. It should be recognised as an educational institution in its entirety, so that this educational essence can amalgamate the functions of acquiring, conserving, investigating, exposing and transmitting the material and immaterial heritage of humanity and its environment.

We believe that, based on intercultural principles, it is necessary for the museum to go beyond recognition of the diversity of populations and their material and immaterial cultural heritage and recognise as one of their institutional functions the promotion and valorisation of this diversity expressed in the different ways of thinking, living and acting, and simultaneously seeking to reduce the distance between the various segments and peoples that form society. This can only be achieved by emphasising the aspects that are common to them and in which their expectations are interrelated, namely the essence of their humanity.

Another aspect to be highlighted in the concept of museum is its purpose, rooted on the principle of the emancipation of individuals, through the expansion of their participation and awareness of themselves and of the other, so that every individual can become active, autonomous citizens, both in their local context and in a global dimension.

To conclude, based on Freire's (2001, 1987) and Streck et al's (2010) thoughts on the constitution of an authentic museological praxis, we understand that museums which aim to be inclusive must seek to escape from a mechanistic, bureaucratic and rationalist perspective, purely instrumental methodologies and homogenising conceptions as rules of their work. Its structure must start from the appetite of the professionals who gather, reflect and mobilise themselves to transform the museological practice and to ground their claims. The

values claimed need to be condensed in a coherent practice, which involves making decisions, and expanding participation and dialogue, both internally and externally.

References

- Canclini, N.G. (2015). *Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.
- Canclini, N.G. (2013) *Culturas Híbridas*. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo.
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (2013). Key Concepts of Museology. Paris: ICOM. Available from http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_BD.pdf
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Paz e Terra.
- Freire, P. (2001). *Política e educação: ensaios*. São Paulo, Brasil: Cortez Editora.
- Foucault, M. (2001). *Os Anormais*. Curso do Collège de France (1974–1975). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Giménez, C. (2009). Interculturalisme. Definició, especificitat i dimensions. *Barcelona Societat*, 16, 32-41.
- Giménez, C. (2010). *Mediação Intercultural*. Cadernos de Apoio à Formação. Auto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas, Vol. 4.
- Hall, S. (2000). Quem Precisa de Identidade? In T.T. da Silva (Ed.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp.103–33). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Hall, S. (2014). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Lamparina.
- Oliveira, Clarissa. (2017). IV SEMINÁRIO DE MUSEOLOGIA EXPERIMENTAL e SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ICOFOM DEFINIR O MUSEU DO SÉCULO XXI: experiências latino-americanas, held on November 16 and 17, 2017, in Rio de Janeiro.
- Pinto, C.R.J. (1999). Foucault e as Constituições Brasileiras: quando a lepra e a peste se encontram com os nossos excluídos. *Revista Educação e Realidade*, 2, 1–24.
- Streck, D., Redin, E. & Zitkoski, J. (Eds.). (2010). *Dicionário Paulo Freire*. Belo Horizonte, Brasil: Editora Autêntica.

A mediação como construção conjunta de conhecimento: Um relato de experiência no Museu Casa de Rui Barbosa

Mediation as a shared construction of knowledge: an experience report in the Museu Casa de Rui Barbosa

Paula Ribeiro Trocado

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

Os museus possuem um grande potencial educativo que pode ser observado na definição do termo, aprovada em 2007 e debatida durante o Simpósio Internacional do Conselho Internacional de Museus – ICOM e do Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM, ocorrido em Paris no mês de junho de 2017. No caso brasileiro, o potencial educativo também pode ser percebido na recente publicação do texto norteador da Política Nacional de Educação Museal – PNEM, que tem como seu primeiro princípio: “estabelecer a educação museal como função dos museus reconhecida nas leis e explicitada nos documentos norteadores, juntamente com a preservação, comunicação e pesquisa” (PNEM, 2017).

A educação museal é uma área que nos últimos anos vem gerando grandes debates na Museologia. Sobretudo porque trabalha diretamente com um dos processos centrais do campo museológico: a musealização, que pode ser entendida como a ressignificação do objeto de museu em documento onde lhe é atribuído um valor simbólico, ou a musealidade, e envolve os processos de coleta, documentação e comunicação (Loureiro & Loureiro, 2013).

Desta forma, a educação museal está estreitamente ligada à comunicação, última etapa da musealização, pois é um campo que se propõe a trabalhar com o diálogo entre o museu e a sociedade. Esta ideia fica clara no texto da Política Nacional de Educação Museal – PNEM, em especial no quinto ponto do eixo temático “Museus e Sociedade”, que apresenta a seguinte proposta: “Promover programas, projetos e ações educativas em colaboração com as comunidades, visando à sustentabilidade e incentivando a reflexão e a construção coletivas do pensamento crítico” (PNEM, 2017).

A educação dentro dos museus perpassa diversas de suas atividades possuindo um potencial social considerável. A mesma pode ser vista como uma ferramenta para a inclusão por meio do diálogo entre o museu e a comunidade.

Atualmente, a inclusão nos museus é um ponto cada vez mais discutido, colocando sua dimensão social em questão. A educação museal pode contribuir para repensar linguagens e discursos nas instituições museais, objetivando a construção de um museu integral, como defendido na Mesa Redonda de Santiago no Chile, na qual os museus “podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação comunitária.” (IBRAM, 2012, p.115).

No campo da educação museal a mediação é uma das ações mais consolidadas, sendo desenvolvida em grande parte das instituições, podendo ser definida como: “ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, isto é, no quadro museológico, o público do museu com aquilo que lhe é dado a ver” (Desvallées & Mairesse, 2013).

O presente artigo tem por objetivo analisar o papel da mediação como ação de construção do conhecimento por meio da troca de experiências, entendendo-a como uma atividade com grande potencial social, que possibilita a construção de novos discursos e linguagens dentro dos museus.

Para além do entendimento desta ação como potencialização comunicacional, busca-se compreender por meio deste relato a dimensão conceitual e possibilidades de diálogo da instituição com seus diferentes públicos por meio da mediação. Como explora Gama, ao comparar o processo de mediação com uma conversa e sinalizar o caminho para a troca de impressões:

“Assim, como numa conversa, cada participante chega com sua bagagem: educadores, professores, visitantes, alunos, crianças. E a relação com os objetos e conceitos em exposição não se dá apenas através da informação, mas, antes, a partir da negociação de sentidos e apropriações subjetivas entre os presentes, e da rica troca de impressões.”
(Gama, 2012)

As experiências apresentadas são resultado de um ano de estágio no Museu Casa de Rui Barbosa²⁴, definido como um museu casa de personalidade pela publicação Museus-casas históricas no Brasil (Carvalho, 2013).

Um museu-casa apresenta diversos desafios e encantamentos, próprios do modelo conceitual. Tornar a sua exposição dinâmica é um constante desafio, uma vez que a mesma não se modifica muito ao longo dos anos. É importante manter a experiência de entrar em uma casa de seu tempo, com suas memórias e sentidos, porém o que encanta e é poético também dificulta a comunicação.

24. O Museu Casa de Rui Barbosa é composto por grande casa de estilo neoclássico e jardim romântico, que foi residência de Rui Barbosa e de sua família. O patrono do museu teve grande contribuição na história do Brasil. Para saber mais: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/index.php>>.

Em um museu-casa não é tão agradável ter interferências visuais na exposição. Textos e legendas podem prejudicar a visualidade dos ambientes, sendo fundamental um projeto museográfico que respeite a natureza diferenciada de um espaço no qual a casa se faz presente com sua mobília, papéis de parede e todas as referências que nos remetem a domesticidade.

Neste sentido a presença de um mediador tem um papel fundamental ao possibilitar o encontro do visitante com este espaço singular que lida com o tripé: casa, personagem e coleção. O mediador não é como um sábio que vai preencher “visitantes vazios” e sim alguém que vai motivar reflexões e debates de acordo com cada um dos indivíduos. Não é objetivo do mediador transmitir um roteiro predefinido de falas completas sobre assuntos específicos; o mais importante é, com seu conhecimento prévio, dar signos ao visitante para que este construa por si só seus conhecimentos. Como cita Gama, destacando a partilha como ponto fundamental da ação do mediador:

“Mediadores focam sua atuação no diálogo e na troca com o público, exercitando a escuta e flexibilizando sua ação, seu roteiro, adequando-o a seus interlocutores e buscando uma experiência compartilhada. Mediação no sentido de estar atento à obra e ao visitante e às relações entre eles. A intenção é colocar mediador e visitante lado a lado, construindo uma visita partilhada de experiências e pontos de vista.”
(Gama, 2012)

As visitas mediadas da Casa de Rui Barbosa são feitas baseadas não só na história do patrono, mas também na composição de uma casa do século XIX. Os nomes das salas, também influenciam no decorrer da visita, os mesmos foram dados pelo presidente da época de sua fundação, Washington Luiz, que inaugurou o museu em 1930, e são relacionados à vida pública e privada de Rui Barbosa.

Quando iniciei o trabalho como estagiária no Museu Casa de Rui Barbosa fui apresentada a este espaço num processo realizado em diferentes etapas: leitura de textos sobre o patrono e o museu que fundamentaram teoricamente meus estudos, reuniões de equipe, mediação feita pelas museólogas, troca de experiência com antigos estagiários e bolsistas, participação em oficinas, além das orientações técnicas fundamentais para o bom andamento de uma visita.

Essas etapas resultaram em uma atuação mais segura, contudo uma série de elementos imponderáveis se apresenta a todo o momento, uma vez que a mediação é diferente a cada grupo. São bagagens pessoais ativadas pelo espaço, objetos e histórias que marcam as relações sociais tão presentes num museu-casa.

Cada visitante traz consigo suas inquietações, sentimentos, militâncias e interesses que dialogam com a mediação, estimulando a participação do visitante e trazendo para dentro do Museu discursos atuais sobre assuntos globais. Percebo, neste processo, uma retroalimentação produtiva na medida em que

ao longo do tempo pude notar que minhas mediações estavam impregnadas de temas que os visitantes trouxeram.

Essa experiência resultou em uma mediação muito mais relacionada com a atualidade do que a adquirida apenas em livros sobre o acervo, patrono e Museu. A soma de experiência e textos específicos fez com que a visita realmente se tornasse mais ampla, sendo enriquecida ao abordar a Casa, o Rui Barbosa, e sua vida pública e privada. Relacionando, desta forma, estes temas com a atualidade, o reflexo foi um maior interesse e participação dos visitantes.

Com o objetivo de exemplificar esta discussão empreendida, apresentarei um breve recorte de alguns espaços destacando elementos que os caracterizam e as possibilidades de leitura propostas pelos visitantes durante a mediação. Os temas levantados e debatidos em visitas antigas são hoje usados de maneira a fazer o público refletir sobre temas atuais durante as mediações. São eles:

Sala Haya: remete à Conferência da Paz de Haia, na qual Rui Barbosa foi embaixador extraordinário e plenipotenciário e delegado do Brasil, ficando mundialmente conhecido como Águia de Haia pelo seu destaque em defesa da igualdade das nações. Após intervenção de visitantes pude perceber que essa sala tem uma base para a reflexão sobre as guerras que a conjuntura mundial vive atualmente, e sobre a responsabilidade das nações com os refugiados dos lugares de conflito.

Casamento Civil: o nome da sala se relaciona com a defesa de Rui Barbosa à obrigatoriedade do casamento civil, tirando esse poder apenas da Igreja Católica, como era anteriormente. Incorporei aos assuntos desta sala a liberdade religiosa, sexual e os casamentos de pessoas do mesmo sexo, fatos que o casamento civil pode ter aberto espaço para acontecer, como ressaltou um grupo de visitantes LGBT.

Sala Civilista: A sala faz menção à Campanha Civilista (1909-1910) em que Rui Barbosa disputou a presidência com o Marechal Hermes da Fonseca. É interessante perceber que Rui Barbosa apoiou o fim do sistema monárquico no Brasil: “seus artigos candentes de críticas à Monarquia, editados sob o título de Queda do Império, contribuíram para o advento da República” (Magalhães, 1994). Porém, o mesmo não aceitou o poder nas mãos dos militares sendo ele mesmo candidato de oposição. Em tempos em que o extremismo político é uma realidade latente na sociedade brasileira, ver Rui Barbosa sendo opositor aos militares que deram fim à monarquia como ele desejava, é um exemplo de que se manter de um lado ou de outro de forma extrema nem sempre é o melhor a se fazer. Essa reflexão foi resultado de um debate em visita mediada e que hoje acho fundamental trazer ao debate nas mediações.

Buenos Aires: A sala de música onde há um piano é uma sala que permite trabalhar com as crianças. Rui Barbosa aprendeu a tocar piano para ajudar sua irmã mais nova que estava com dificuldades. A história permite introduzir o assunto de como as mulheres viviam na sociedade do século XVIII, casan-

do-se cedo e sendo necessário saber “coisas finas”, como tocar piano. É uma maneira sutil de se refletir sobre como a luta por direitos das mulheres trouxe mudanças sociais positivas para os dias atuais e como isso é importante. Essa abordagem foi dada de forma conjunta em uma visita com uma professora do ensino fundamental e sua turma, e hoje faz parte dos pontos que resalto com jovens e crianças.

Habeas Corpus: o quarto de dormir do casal possui muitos objetos religiosos, e por isso o tema da religião é tratado nessa sala. Rui Barbosa foi muitas vezes julgado como ateu por defender a liberdade e a diversidade religiosa, sobretudo na tradução do livro “O Papa e o Concílio”, que critica o mal-uso das indulgências pela Igreja católica. Mais uma vez, a vida de Rui Barbosa e sua casa se tornam o lugar perfeito para reflexão sobre temas que afligem à sociedade. O patrono do Museu é o exemplo de que para ser religioso e praticar sua religião, não é necessário ser intolerante.

Por fim, cabe falar das Camélias do jardim social (parte da frente da casa) que são símbolo do abolicionismo. Falar de escravidão atualmente é sempre um momento para se refletir sobre preconceitos, desigualdades sociais e racismo, assuntos que muitas vezes são banalizados, mas devem sim ter seu lugar nas instituições culturais e de memória. As camélias permitem que os visitantes lembrem e reflitam sobre a memória e a resistência negra.

O cuidado em perceber e se apropriar das reflexões dos visitantes foi enriquecedor para todos os envolvidos. O Museu Casa de Rui Barbosa tem um pouco de cada visitante e cada um deles, sem dúvida, leva um pouco do Museu consigo. Uma troca valiosa de experiências para ambos os lados, que como resultado constrói coletivamente novos discursos e narrativas considerando as experiências de cada visitante ou grupo de visitantes.

Sem dúvida, o conhecimento de todos os processos da musealização e o objetivo de reafirmar a função social do museu por meio das ações educativas foram fatores importantes na minha construção de um processo de mediação mais completo e de interligação transversal entre o visitante e o museu.

Portanto, concluo que a mediação não deve ser de modo algum uma ação que impõe um pensamento, mas sim um processo que proporciona o diálogo entre as realidades que entram no museu por meio de cada visitante com o patrimônio que ali está inserido. A mediação deve propiciar a apropriação do espaço respeitando as diferenças entre os públicos e as acolhendo como parte do processo de construção dos discursos e narrativas.

Deve ser uma via de mão dupla, uma conversa entre todos os envolvidos, mediadores, público visitante, patrimônio. Como o educador Paulo Freire ensinou, não devemos falar “para” e sim falar “com”: este é, e deve ser sempre, o exercício diário de um mediador. Como resultado, o público visitante se faz presente integralmente no museu e a instituição reforça sua missão social.

O exercício de construção de novas narrativas e discursos que levam em consideração as experiências dos visitantes por meio da mediação, como exposto aqui, mas também por meio das mais diversas ações educativas em museus, justificam a presença e a importância do termo “educativa” na definição de museu.

Para os museus do século XXI a questão da inclusão de indivíduos e grupos normalmente marginalizados é um ponto cada vez mais demandado; a educação possui potencial para ser utilizada como elemento de emancipação desses indivíduos e grupos dentro do meio museal. Todas as atividades dentro do museu devem ser perpassadas pela educação com o objetivo de reforçar, na cadeia museal, a dimensão social.

Os museus não podem se descolar de sua função educativa, pois esta é um caminho para construir pontes entre o público e o próprio museu. Sem educação, o museu torna-se para o público apenas um lugar de deleite, e desta forma não cumpre seu papel de instrumento social.

Referências

- Bittencourt, J. N. (org.) (2008). *Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa* / Letícia Julião, coordenadora, Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus.
- Carvalho, A. C. (2013). *Museus-casas históricas no Brasil*. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.
- Chagas, M. (2013). Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. In: TOLENTINO, Átila B. (Org.). Educação Patrimonial: educação, memórias e identidades. (Caderno Temático), n. 3, João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2013. pp. 27-31.
- Desvallées, A.; Mairesse, F. (Ed.) (2013). Conceitos-chave de Museologia. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.
- Desvallées, A. *Uma virada da Museologia*. (1987) Anais do Museu Histórico Nacional, v.47, p. 49-69, 2015.
- Magalhães, R. M. M. de A. (1994). *Rui Barbosa na Vila Maria Augusta*. Ministério da Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Fontes, A.; Gama, R. (2012). Reflexões e experiências: 1. *Seminário Oi Futuro Mediação em museus: arte e tecnologia*. Rio de Janeiro: Oi Futuro.
- Freire, P. (2014). *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Editora Paz e Terra.

- Gouvêa, G. (2007). Mediação ou Intervenção? Práticas de Leituras em Museus In: *I ENCONTRO NACIONAL DA REM-REDE DE EDUCADORES EM MUSEUS E CENTROS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO*. Rio de Janeiro.
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. Ministério da Cultura (Org.). (2012). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Organização: José do Nascimento Junior, Alan Trampe, Paula Assunção dos Santos.
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. (2017). *Política Nacional de Educação Museal – PNEM*. Porto Alegre.
- Loureiro, M. L. N. M; Loureiro, J. M. M. (2013). Documento e musealização: entretecendo conceitos. *MIDAS*. Museus e estudos interdisciplinares, n. 1.
- Museologia – Roteiros Práticos. (2001). Educação em Museus. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação Vitae. (Série Museologia, 3). Tradução de Maria Luiza Pacheco Fernandes.
- Pinto, S.; Gouvêa, G. (2014). MEDIAÇÃO: SIGNIFICAÇÕES, USOS E CONTEXTOS. *Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências*, v. 16, n. 2.

Defining museums of the 21st century: plural experiences

**Papers from the ICOFOM symposium in St Andrews,
25 November 2017**

***Museum* in colonial contexts: the politics of defining an imported definition**

Bruno Brulon Soares

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO), Brazil*

What is a museum? Is this the real question we are supposed to be asking? What possible answers may we get from it? How can these answers benefit museum practice in different parts of an unequal and imbalanced world?

The almost obsessive need to define the museum that has marked our field since the 1950s, after the creation of ICOM and Georges Henri Rivière's attempts to formulate a terminology for the museum world, is the result of a central paradox that we dare to ignore when proposing one 'universal' definition for the museum. From one side, we have a single concept forged in European tradition and imported to virtually the entire world. From the other, we face the variety of manifestations and the plurality of forms expressed by this cultural institution appropriated and sometimes subverted in the different post-colonial contexts.

The critical exercise of posing a question to our question does not imply a desire to extinguish once and for all the museum definition – several colleagues before me have already stressed the reasons why the International Council of Museums (ICOM) needs a definition. But from the point of view of a reflexive museology, this normative question should be followed by several others (more important ones, for the people who use the museums we are trying to define).

What do people do with museums? From the critical approach we are trying to pursue, this is a more important question with an empirical intention. As an imported category that produces value and creates power struggles instating regimes of truth, the museum today is a valued category because it can be appropriated and transformed by the different groups of people and in the most diverse cultural scenarios. Like the movement of *ida y vuelta*, going and returning, in the conceptual round trip described by anthropologist Manuela Carneiro da Cunha (2009), the 'museum' has travelled from the experts to the social groups, and returned to the experts and the political agents that intend to redefine it before the semantic complexity this concept has acquired over the years becomes set in stone.

The museum as a category of value

The present analysis of the museum definition regarding post-colonial studies and the notion of coloniality (Quijano, 2000), is an invitation to interrogate the very production of knowledge in the museum field that allows us to redefine a well-established definition. In fact, the centres of power and knowledge in the post-colonial world are still evident, and they instate and determine the regimes of value in which the category of the 'museum' and also of 'heritage' are used as categories of power. We observe today that the museum experience in the contemporary world is bounded to coloniality, for example, in the attribution of value within social groups and by these very groups based on certain criteria and rules that are generally external to them.

The imperial centres of the metropolis are still imposing themselves as dominant centres of power over international knowledge production in museology in a politically charged intellectual market. We may understand these political centres of knowledge as the geopolitical and linguistic regions that mobilise a great production of specialised knowledge and that, for economic and political reasons, exercise a great influence over the rest of the world. In a revealing illustration, if we look to the analysis of the main theoretical textbooks in museology – presented in a different study recently developed with Anna Leshchenko (2017) – we may see that the colonial centres of knowledge production in museology and museum theory are still in the North. Specifically, we may identify two major centres of knowledge production that have been, for the past decades, monopolising the influence in the production around the rest of the world: the first is located among Francophone countries; the second is found in Anglo-Saxon countries, including the UK and North America.

The textbooks that guide our theory and our practice in a *global* perspective, and the political centres that produce them, consistently disregard the people who use the museum in colonial contexts and who look at it through different lenses. In Brazil, several favelas (which are slum communities in the periphery of the cities), have been using the label 'museum' to implement a resistance device and to reclaim cultural and social rights. The museum is, then, a political instrument for invisible local groups to become political agents, existing socially through the museum agency.

In several favelas, the 'museum' is a valued category for the communities, a term also invented as a valued category within the groups because it allows them to address the Brazilian State and the local governmental institutions. Furthermore, the idea of a 'museum' in these vulnerable contexts instates some sort of protection regarding the relation with the local agents of parallel power that determines internally what can and cannot be done in terms of cultural manifestations.

Because the 'museum' is constantly associated with the past, or even as something without importance for the present, these initiatives of memory can act more freely in the middle of the current war fought between leaders of drug

trafficking in the 'communities' and the agents of the State. A new use is given to the museum, disregarding any definition, for the people with no visibility in the present who try to renegotiate their past by means of reinventing a legitimate Western instrument of power.

A museum definition for whom?

Considering the definition approved by ICOM in Vienna, Austria, in 2007, and the different uses given to it in the twenty-first century – in local and national laws, in the cultural policies of many countries and in the recommendations supposed to be universal for every culture and social group – some paradoxes can be observed when we confront the specific words and their interpretation within the local regimes of power and control of diverse museum practices. Here we can only address some of these paradoxes:

(1) The museum is an *institution*.

In different contexts in the world the bureaucratic aspects of an institution can be interpreted from different perspectives and instate different kinds of demands from the communities who want to institute their museums (either in order to institutionalise them or not). For instance, Brazilian government determines that a museum is a legal entity, which implicates in entering into a specific process for legitimation before the State that, in the case of Brazil, can be a complicated and expensive process. The criteria of institutionalisation frequently prevent some indigenous communities, or several poor traditional groups in the country, to have their own museums recognised by the State. For these unofficial museums, this means that they will have no designated funding from the government.

(2) The museum is a *non-profit institution*.

This idea also represents a discrepancy regarding the practice. Several museums are created – with this specific label – aiming to make profit from the museum agency. Looking to the reality of the institutions that use this category of value to create material value, museums, in several contexts, operate as a means to produce profit for groups who depend on it to survive. Thus, how can we speak of development or social development in the capitalist world without conceiving how museums have been used for economic purposes?

(3) The museum is a *permanent institution*.

What happens specifically in contexts where the State does not have the funding or does not distribute it equally and for all is that smaller museums or community museums on the periphery cannot sustain themselves long term without the help of the government funding system. These small, sometimes illegitimate, museum experiences are not recognised as institutions of the State, nor may they call themselves profiting institutions and find alternative sources of funding. Hence, they are

not at all *permanent*. And what is permanent, after all, in terms of social manifestations or community-based cultural projects? The ‘communities’ are in a constant process of change, and so are the so-called ‘institutions’ they create to represent themselves. And what is this representation if not a constant process of negotiation and identity dispute that engenders a micro-history of ruptures and reinvention of the collective self? The museum, then, is a portrait of the multiple transformations of society and of the different conflicting groups configuring it.

(4) The museum is *in the service of society*.

Although this idea attributes a social role for the museum, it leaves the question of which society in the singular form it is in service of? Who is in charge when we say ‘in the service of? Who is dictating the rules and to whom? Is the museum a social device that can be used for all, or does its definition delineate who can use it and in the service of whom? Are we defining political relations and social hierarchies at the same time as we define the museum of the twenty-first century?

The politics of the museum: coloniality defines the definition?

To understand the political forces behind the definition of the museum definition we must look at the current text in a critical and contextual perspective. For instance, in the official Brazilian Portuguese, not only can the ICOM definition be challenged by the diverse experiences of the ‘museum’, but also its translation from the French and English languages has shown it to be questionable. In fact, if we take a close look we can see that Brazil has at least three different ‘official’ translations of the museum definition.

For instance, in the text of the ICOM Statutes (2007) the word ‘*conserva*’ (from the French *conserve* and the English *conserve*) is preferred instead of the word ‘*preserva*’ (*préserver* in French or *preserve* in English), that is used in another ‘official’ version of the ICOM museum definition found in the Brazilian ICOM Code of Ethics (2009). Furthermore, while the first translation uses the words ‘*estuda*’ (*étude* / *studies*), and ‘*transmite*’ (*transmet* / *transmits*), the later translation respectively uses ‘*pesquisam*’ (*recherche* / *research*) and ‘*comunicam*’ (*communiqué* / *communicate*). In a third version in Brazilian Portuguese, found in the recent UNESCO Recommendation concerning the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society (2016), the word ‘*conserva*’ reappears while ‘*pesquisa*’ and ‘*comunica*’ are kept from the translation in the Code of Ethics.

The different translations are a result of the power relations that are at the centre of the process of defining a definition. As an ICOM definition, it has not been defined or even discussed in the Portuguese language in the Brazilian context in the years that anticipated the definition of 2007. However, despite not being discussed in the Portuguese language and in the Brazilian context,

the ICOM museum definition was adopted in Brazilian law in 2009, a rare case in a non-European country (on this matter see Botte, Doyen & Uzlyte, 2017), aiming to legally define what a museum in the national context is or *should be*.

Now, once again, we are looking at a process of political configuration based on the coloniality of knowledge and power that lies at the centre of the political exercise of defining the museum in a global perspective.

But in order to think globally in a post-colonial world we should at least be asking *who is asking the questions* in the first place. This reflexive exercise – that should be implied in the ICOM proposal to rethink the definition – may expose the different disputes and negotiations over the power to define the museum that determined the definition we have today, and it would allow us to consider its impact on the plural contexts where it is and will be applied.

The museum as a category of the *subaltern*

ICOM is a powerful instance of knowledge production that also produces the realities to the situations in which this knowledge is imported. However, this inevitable influence needs to be conscious and critical in a way that this international organisation starts looking to the ‘subaltern museologies’ in the margins of the colonised world, museologies that adopt at the core of museum *praxis* the critical confrontation with the European hegemonies according to the logic proposed by Morales Moreno (2012, pp. 215–16). The European influence, as the author points out, is constantly being reproduced in the politics of State for museums in the peripheries of the globe. In these contexts, little by little museum practice has been readjusted to start considering the non-European authority in the process of representing reality. Nevertheless, such practices are not implied in the ICOM definition, and are sometimes suppressed by it in the local contexts of violent disputes over heritage and the museum notion.

Today we need to recognise that the museum is a culturally determined institution. And if the very notion of culture, in its anthropological sense, has proven to be even more imprecise than that of the museum maybe we should start letting the normative definition gradually become a general guideline for the research of the different institutions and social groups that call themselves ‘museums’ and try to understand why and with which purpose they do.

It is important, in the twenty-first century, to recognise the museum as a concept that travels. It comes and goes, passing through different regimes of value and systems of representation. The museum of the present is as volatile as the cultural identities composed and recomposed in the collective arrangements that form the identities among social groups (Sayad, 1999). As compositions that determine the social world where they have value, museums are reaffirmed and reappropriated in the multiple disputes over identity representation, acting as social constructs and social devices to define the identity of the group by defining, by contrast, those who do not belong to the group – a

principle that is at the foundation of colonialism and is still at the foundation of today's museums.

Defining a definition for the museum is, therefore, not a neutral exercise. It involves a responsibility over the groups and communities that use this definition to survive in an unequal world. For undervalued or subaltern groups in the former colonies or in the European peripheries, the museum as a category of value gains each day new meanings and renewed power when it is used to change inequalities instead of stressing them.

References

- Botte, J.; Doyen, A. & Uzlyte, L. (2017). 'Ceci n'est pas un musée': panorama géographique et historique des définitions du musée. In F. Mairesse, (Ed.). *Définir le musée du 21^e siècle*. (pp. 17–49). Matériaux pour une discussion. Paris: ICOFOM.
- Brulon Soares, B. & Leshchenko, A. (2017). *Museology in colonial contexts: a call for the decolonisation of museum theory*. Presentation at the 40th ICOFOM Annual Symposium, Havana, Cuba.
- Cunha, M.C. da. (2009). *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.
- ICOM-BR. (2009). Comitê Brasileiro do ICOM. *Código de Ética do ICOM para Museus*. Retrieved from http://www.icom.org.br/?page_id=30.
- Moreno, L.G.M. (2012). Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II). *Revista de Indias*, vol. LXXII, 254, 213–38.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1.3, 533–80.
- Sayad, A. (1999). *Composition et recomposition des identités* (identités nationales, régionales, linguistiques, religieuses). Rapport de recherche dans le cadre du Programme pluriannuel du Ministère de la Recherche et de la technologie : Intelligence de l'Europe. Méditerranée: échanges et affrontements.
- UNESCO (2016). *Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade*. Retrieved from <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002471/247152POR.pdf>.

ICOM's museum definition, Code of Ethics and policy in favour of museums and heritage

Alberto Garlandini

Vice President of ICOM, Italy

ICOM considers the definition of museum to be of paramount importance. This is the reason why ICOM included that definition in its key document, the Code of Ethics for Museums (ICOM, 2004). This paper addresses the museum definition within the framework of the principles and guidelines of the Code of Ethics. The focal point is the new global role of the ICOM Code and museum definition in international and national law.

In the first part of this paper I will highlight how the ICOM Code and museum definition have become a universal reference for the management of museums and cultural heritage. I will provide two recent examples of an increasing attention of international law and authorities to museums, cultural heritage and ICOM's key documents: UNESCO's 2015 *Recommendation on Museums* (ICOM, 2015) and the 2017 *Meeting of the Ministers of Culture of G7* in Florence (ICOM, 2017). In the second part I will focus on the binding force of the ICOM Code and museum definition. The ICOM Code is a code of professional conduct, but it can also be considered a soft law or become a legal requirement. In the third part I will highlight the impact that the ICOM Code and museum definition may have on national policies as well as on jurisdiction. I will provide two examples of national laws recognising ICOM's values: the 2014 Italian Reform of State Museums, and the German 2017 Law on the Protection of Cultural Heritage. In the fourth part I will examine the use of the ICOM Code and museum definition by professionals and authorities and point out ICOM's new responsibilities and tasks as the only global museum organisation. In conclusion, I will present a few remarks on the ICOM definition of museum.

The ICOM Code of Ethics for museums and museum definition as global values

UNESCO's 2015 Recommendation on Museums and Collections

UNESCO's first and, until 2015, the sole international instrument dedicated to museums was the *Recommendation Concerning the Most Effective Means of Rendering Museums Accessible to Everyone*, approved on 14 December 1960 (UNESCO, 1960). It was an important Recommendation, aimed to ensure greater access to museums by all kinds of public. However, in the following 55

years the museum world has undergone a deep transformation, and nowadays museums have a much more prominent role in society and have developed new functions and social roles. UNESCO's *Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role* was adopted on 17 November 2015 (UNESCO, 2015). Its draft was the remarkable result of the close cooperation between ICOM and UNESCO.

The 2015 Recommendation defines the policies for museums and heritage that Member States are invited to promote. It raises awareness of the importance of museums in today's societies and highlights their new social role as well as their primary functions: preservation, research, communication and education. It also considers ICOM's Code of Ethics for Museums, its museum definition and its standards to be the most widely shared international reference.

Paragraph 4 of the UNESCO Recommendation includes the definition of museum given by the ICOM Code of Ethics:

“4. In this Recommendation, the term museum is defined as a ‘non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purpose of education, study and enjoyment’. As such, museums are institutions that seek to represent the natural and cultural diversity of humanity, playing an essential role in the protection, preservation and transmission of heritage.” (UNESCO, 2015).

Note ii of the Recommendation highlights that ‘This definition is the one given by the International Council of Museums (ICOM), which brings together, at an international level, the museum phenomenon in all of its diversity and transformations through time and space. This definition describes a museum as a public or private non-profit agency or institution’.

Paragraph 26 of the Recommendation deems the ICOM Code to be the most widely shared reference text regarding good practices for the management of museums, and encourages Member States to promote its adoption and dissemination and its use to develop standards, museum policies and national legislation:

“26. Good practices for the functioning, protection and promotion of museums and their diversity and role in society have been recognized by national and international museum networks. These good practices are continually updated to reflect innovations in the field. In this respect, the Code of Ethics for Museums adopted by the International Council of Museums (ICOM) constitutes the most widely shared reference. Member States are encouraged to promote the adoption and dissemination of these and other codes of ethics and good practices

and to use them to inform the development of standards, museum policies and national legislation.” (UNESCO, 2015).

From 10 to 12 November 2016, the inaugural session of *UNESCO’s High Level Forum on Museums* took place in Shenzhen, China.¹ The *High Level Forum* is an advisory body to the UNESCO Director General on issues of museums and heritage, and it was created in order to implement the 2015 UNESCO Recommendation on museums. The UNESCO Forum approved the *Shenzhen Declaration on Museums and Collections* (UNESCO, 2016). The Declaration confirms the social, cultural, educational and economic roles of museums, and invites UNESCO Member States to integrate the Recommendation in their legislation and in local and national policies. It also encourages UNESCO to strengthen the cooperation with ICOM and the reference to its Code of Ethics and principal documents.

The 2017 Meeting of the Ministers of Culture of the G7 in Florence

On 30 and 31 March 2017, under the G7 Italian Presidency, Florence hosted the first G7 of Culture. For the first time, the Ministers of Culture of Canada, France, Germany, Italy, Japan, UK and USA, together with the European Commissioner responsible for culture and UNESCO’s Director General, met to discuss the distinctive role of culture as an instrument for dialogue among peoples, as well as to take measures to strengthen the safeguarding of cultural heritage. A selected number of organisations were invited to join the Meeting; between them, ICOM was the only Non-Governmental Organisation.

ICOM contributed to the expert meetings that discussed three main issues:²

1. International Law as a tool protecting cultural heritage from the threat of terrorism, natural disasters and illegal trafficking;
2. Best practices to prevent illegal import and export of heritage;
3. Cooperation, education and public awareness.

The role of museums in the promotion and protection of heritage has been emphasised by experts and ministers. The ICOM Code of Ethics has been highly appreciated as an effective instrument to implement international legal instruments for the protection of the world’s cultural heritage.

The G7 Ministerial Meeting was concluded by the signature of the Joint Declaration of Florence: *Culture as an instrument for dialogue among peoples*. The Declaration expresses a deep concern at the ever-increasing risk arising from natural disasters and crimes committed on a global scale against cultural

1. Shenzhen’s Forum gathered more than 50 world class museum directors and thinkers, policy makers and stakeholders to discuss critical issues for the future of museums. ICOM actively participated in the Forum and many ICOM representatives, such as Alberto Garlandini and An Laishun, the two ICOM Vice Presidents, greatly contributed to the Forum’s debates and decisions.

2. ICOM was represented in the G7 Ministerial Meeting on Culture by Vice President Alberto Garlandini and Director of Programmes France Desmarais

heritage, museums, monuments, archaeological sites, archives and libraries. It also stresses the role of cultural relations in promoting tolerance for cultural and religious diversity, as well as mutual understanding.

The prescriptive force of the ICOM Code and museum definition

The ICOM Code as a deontological reference for professionals

The respect of the ICOM Code has always been a major binding commitment for ICOM members. A member's infringement of its principles will terminate his/her membership status. Thus the Code is constantly updated and revised on the basis of society's and museums' changes. ICOM Ethics Committee plays a crucial role in its implementation; it monitors its application, points out serious violations, recommends changes or additions, reviews other ICOM Codes of Ethics concerning specialised domains, such as the Code of Ethics for Natural History Museums (ICOM, 2013).

The ICOM Code as a 'soft law'

In most countries the respect of the ICOM Code has no legislative value or prescriptive force. However, the ICOM Code is considered a 'soft law'. With the term 'soft law' I refer to a provision that does not have any legally binding force but sets standards of conduct universally accepted. As a soft law, the ICOM Code has a great moral value recognised not only by ICOM members and the professional community but also by many other public and private bodies. Despite its not-binding force, its reference role in the daily management of museums and heritage, as well as in jurisdiction, is often significant.

The ICOM Code as a national legislative value

In some countries, such as Italy, the ICOM Code has a binding, prescriptive force. The UNESCO Members States' implementation of the Recommendation enhances the legal impact of the ICOM Code, as well as place additional responsibilities on ICOM and its Ethics Committee.

Two cases of national laws recognising ICOM's values and documents

The ICOM Code and museum definition in the Italian reform of State museums

Until December 2014, the ICOM Code was a non-binding reference in Italy, although it was considered a relevant guideline. The first national document referring to the ICOM Code, the Ministerial Decree on *Technical and Scientific Criteria for the Management of Museums*, was approved in 2001. Although there was no explicit reference to the ICOM Code, many standards of the Decree were based on it, and ICOM representatives were members of the

Committee that drafted the Decree. After the approval of the Decree, many documents, rules and standards produced by State, regional and local bodies have made reference to the ICOM Code's principles and guidelines. So did the statutes of many Italian public and private museums.

The legal impact of the ICOM Code and museum definition changed completely in December 2014 when the Ministerial Decree on the organisation of State museums was approved.

Article 1 *Definition and mission of the museum* literally quotes the ICOM definition of museum, including the non-profit nature of museums. Italian laws state that non-profit organisations may develop commercial activities, but they shall not be their main activities and the whole income shall be used only for their statutory non-profit goals. What Italian laws state as regards non-profit organisations fully reflects the principles of the ICOM Code of Ethics.

Article 2 of the Decree stipulates that State museums should have a statute drafted in compliance with the ICOM Code. Article 6 asserts that the national guidelines for the management of museums should adhere to ICOM's standards. Article 7 states that public and private museums are part of the national museum system only if they are organised in accordance with the ICOM Code.

The regulatory importance of the ICOM Code is having a growing impact on Italian museums. The 30 new autonomous State museums (such as the Uffizi in Florence and the Villa Borghese Museum in Rome) and many other State museums have approved statutes which refer to the ICOM Code, museum definition and standards.

ICOM Red Lists and Germany's new Cultural Property Protection Law

ICOM Red Lists of Cultural Objects at Risk were designed by ICOM to highlight the categories of archaeological objects and works of art in the most vulnerable areas of the world that are subject to smuggling and illegal trade. Those cultural properties are often found on the illicit market although they are protected by international law. Since 2000, ICOM has published 16 Red Lists concerning the cultural objects of 35 countries and regions; the most recent are the Red Lists for Syria, Iraq, Libya and West Africa.³

ICOM's Red Lists are used by police and customs officials all over the world. Thousands of cultural properties were identified, seized and returned, thanks to ICOM Red Lists.⁴

ICOM Red Lists were inscribed in the *Act To Amend the Law on Cultural Property* that was approved by the German Bundestag on 24 June 2016. In order

3. Two new Red Lists are in preparation about Yemen and South East Europe.

4. Using the Red List for Afghanistan in custom controls, the United Kingdom identified illegally imported cultural properties and returned 1,500 objects to the Kabul Museum, Afghanistan.

to fight against illicit trafficking in cultural goods, the new law introduces due diligence provisions for dealing with cultural goods, especially for the art market, and gives reference to the use of ICOM Red Lists.

“On 23 June 2016, the German Bundestag (Federal Government) decided to adopt the new Cultural Property Protection Act, as proposed by the Committee on Culture and Media Affairs. On 8 July 2016, the Bundesrat (Federal Council) approved. Now, as the last step, the Federal President has to review its constitutionality in order for it to become law.” (German, 2016).

The use of ICOM Code and museum definition by professionals and authorities and the new responsibilities of ICOM

The ICOM Code and museum definition are nowadays a reference not only for professionals, but also for national authorities and international organisations. They can also play an important role in the assessment of legal cases, as the Italian case of the Lombroso Museum in Turin shows (Garlandini & Montaldo, 2016).

ICOM's role is neither to promote merely academic or theoretical debates on museums, nor to influence its members only. ICOM has global responsibilities, and its key documents have an impact on the policies of governments and on the choices of public and private bodies managing museums and heritage.

Firstly, ICOM should campaign for broader ratification and better implementation of international conventions and instruments in favour of museums and heritage. Too many States have not ratified or do not apply the existing legal international framework. ICOM should also campaign on the value of museums, as well as convince governments to pass from word to action, and put into practice what they have decided on art international summits.

Secondly, ICOM standards and guidelines are aligned with existing laws and expand them on the basis of ethical practice. But ethical practice alone has no legal grounds. This is why it is of paramount importance that the ICOM Code and museum definition are enshrined in international and national laws.

Thirdly, the Code's increasing regulatory importance places additional responsibility on the ICOM Ethics Committee and on ICOM's National Committees. The correct interpretation of the Code and the museum definition is a crucial issue. ICOM should improve the training of professionals on ethical standards and promote education and public awareness of the Code principles.

A few final remarks on the museum definition

Firstly, I would like to highlight that ICOM's definition of museum shall include the extended social and territorial role of museums. Many ICOM docu-

ments focus on that theme. I cite here the *Resolution on the Responsibility of Museums Towards Landscape* (2016) that was adopted at the end of Milan's 2016 General Conference. In that Resolution, ICOM has decided to give top priority to cultural landscapes in its key documents, such as the museum definition and Code of Ethics.

ICOM's present definition of museum points out the social role of museums with the words 'in the service of society and its development'. I may acknowledge that such an important issue should be more emphasised. More specific references to that issue could be added in the Code of Ethics, and/or new terms such as diversity, interculturality, mediation, social cohesion, cultural landscapes may be inserted in the museum definition. Secondly, in order to confirm their role of public reference, ICOM Code and museum definition should be general, inclusive and applicable to all types of museums, all over the world. Finally, the ICOM membership is not limited by the museum definition. There are several institutions that are certainly not museums, in which work professionals who may be accepted as ICOM members. Such are the cases of universities and the museum offices of local and national governments.

References

- Garlandini, A. & Montaldo, S. (2016). *The Lombroso Museum In Turin. A reflection on the exhibition and scientific study of human remains*. In Bernice L. Murphy (Ed.), *Museums, Ethics and Cultural Heritage*, London and New York: ICOM, Routledge Taylor & Francis.
- ICOM. (2004). *Code of Ethics*. Retrieved from <http://icom.museum/professional-standards/code-of-ethics//L/o/>.
- ICOM. (2013). *Code of Ethics for Natural History Museums*. Retrieved from <http://icom.museum/news/news/article/icom-publishes-its-code-of-ethics-for-natural-history-museums/L/o/>.
- ICOM. (2016). *Resolution on the Responsibility of Museums Towards Landscape*. Retrieved from [http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icom-general-assemblies-1946-to-date / milan-2016/](http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icom-general-assemblies-1946-to-date/milan-2016/).
- ICOM. (2017). *Meeting of the Ministers of Culture of the Members of the G7 Countries. Contribution of ICOM*. Florence. Retrieved from http://icom.museum/fileadmin/user_upload/images/News/20170320_G7_Expert_Meeting_ICOMcontribution.pdf.
- UNESCO. (1960). *Recommendation Concerning the Most Effective Means of Rendering Museums Accessible to Everyone*. Retrieved from http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13063&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

UNESCO. (2015). *Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role*. Retrieved from <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/recommendation-on-the-protection-and-promotion-of-museums-and-collections/>.

UNESCO. (2016). *Shenzhen Declaration on Museums and Collections*. Retrieved from <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/unesco-high-level-forum-on-museums/>.

Safeguarding Intangible Cultural Heritage – How the Role of Museums is Evolving in Response to a New Heritage Protection Paradigm

Janet Blake

Faculty of Law, Shahid Beheshti University, Islamic Republic of Iran

Introduction

Heritage has a dual character whereby it can be celebrated for its universal value and, at the same time, for the special meaning and value it has for local and bearer communities. More recently, the significance of heritage to local actors has become much better understood, and international law now calls for a greater democratisation of the heritage protection paradigm, in particular through community participation in its identification, safeguarding and management. This article examines the evolving role of museums vis-à-vis cultural communities in the light of tensions associated with this duality and the adoption by UNESCO of the Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage (2003) and the Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society.

Article 2(1) of the Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage (UNESCO, 2003) defines 'intangible cultural heritage' as 'the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognise as part of their cultural heritage'. This definition, then, draws out two ideas that are important for the subject of how museums can best interpret and represent this form of heritage: first, it is identified by communities, groups and individuals as 'their' heritage; and, second, it includes objects and artefacts that are associated with its practice, performance and enactment. Of significance here also is that the Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society defined heritage as 'a set of tangible and intangible values, and expressions that people select and identify, independently of ownership, as a reflection and expression of their identities, beliefs, knowledge and traditions, and living environments' (UNESCO,

2015; Munjeri, 2004). This, then, reiterates those two key aspects of the 2003 Convention notion of Intangible Cultural Heritage (henceforth 'ICH').

From universal to local conceptions of heritage

The development of international cultural heritage law to include ICH represents a gradual shift from a paradigm that gives value predominantly to material heritage – monuments, sites, artefacts and other objects (Cameron, 2005) – to one that celebrates a living heritage that is primarily located in the skills, knowledge and know-how of contemporary human beings (Blake, 2015). This shift can be understood as tilting the balance away from conceptions of universal and 'outstanding' heritage to one more closely associated with local significance (Lixinski, 2013). The 2003 Convention takes a very nuanced approach whereby safeguarding ICH is seen a 'common concern of humanity' since each element is a constituent part of cultural diversity, itself a 'universal value' (UNESCO, 2003, Preamble) while, at the same time, a significant space is accorded to the local and specific character of this heritage. This approach is in keeping with its strong human rights dimension and responds to the right of bearer and local communities to enjoy and have access to their cultural heritage (Logan, 2008; Blake, 2011; Human Rights Council, 2011) as well as to the procedural human rights principle of participation. The main 'cultural' significance of the aforementioned 'associated' items becomes their connection with the intangible knowledge, skills and know-how with which they are used (Deacon & Beasley, 2007). Hence, for example, a carpenter's tools may not in themselves be of great heritage 'value', but they acquire this when they are associated with the building of a wooden Japanese temple in traditional style and we learn that the knowledge used to do this was acquired over decades through a very demanding apprenticeship period.

Community participation under the 2003 Convention

As seen above, ICH is defined in the 2003 Convention with reference to the bearer community, and Article 15 calls on state authorities to 'ensure the widest possible participation of communities, groups and ... individuals' in their ICH safeguarding activities and 'involve them actively in its management' (UNESCO, 2003). Community involvement in safeguarding refers to 'measures aimed at ensuring the viability of the intangible cultural heritage' and includes the following specific actions: identification of the heritage; inventorying; documentation and research; protection (including through intellectual property rights); promotion and enhancement; transmission, particularly through formal and non-formal education; and revitalisation (UNESCO, 2003, Article 2.3). However, finding ways in which communities (groups and individuals) can become more actively involved in all stages of safeguarding presents a major challenge for governmental bodies more accustomed to top-down approaches (Jacobs, 2014). It requires them to develop new ways of collaborating

more closely with communities and their representatives (who may, in some cases be cultural associations and, in others, non-governmental organisations).

A variety of institutional arrangements for ICH safeguarding have been developed since the 2003 Convention began to be implemented nationally, some of which are surprisingly de-centralised in character. Brazil, for example, has created new Cultural Reference Centres to implement safeguarding plans at the local level, even though it has an overarching heritage institution (IPHAN) (Brazil, 2013). Flanders (Belgium) has taken what is probably the most bottom-up approach seen thus far, though it is without doubt easier to achieve in a small, and pluralist democratic society than in many countries with much more authoritarian systems. The Flanders Government has concentrated on building the capacity of non-governmental and civil society organisations for safeguarding ICH, alongside local communities, 'heritage cells' and local authorities, and they are the key actors in policy-making and implementation (Belgium, 2012). This approach reflects the relatively new notion of the 'heritage community' as used in the 'Faro' Convention (Council of Europe, 2005).

The role of museums in ensuring a function for ICH in society

An important question to address here is: what does this mean for the role of museums in contemporary life? Experience from the Periodic Reporting by States Parties the 2003 Convention over the 2012–14 reporting cycles has shown that there are a number of different actors that serve as important vectors for implementing ICH safeguarding policies and measures (Torggler & Sediakina-Rivière, 2014). These include: local authorities; community centres; non-governmental organisations active in the field of ICH; cultural associations; the private sector. Added to these, museums can be pivotal actors in helping to integrate ICH into society and policies for sustainable communities.

Interestingly, this endeavour has occurred in tandem with a growing interest in community museums, museums of minority and immigrant cultures and, in the UK, the US and West Africa, museums addressing the slave trade. One notable community-based project has been the London Museum Hub Project to record Refugee Heritage (2004–6) (Lohman, 2007). This was aimed at confronting the alienation and marginalisation of refugees in London while, at the same time, making local people more aware of the refugees in their community and their shared humanity expressed through their (mostly intangible) cultural heritage. The projects included collaboration between Hackney Museum in North London with the Halkevi Turkish-Kurdish Community Centre to organise exhibitions of their heritage and their lives in Britain and their home countries, accompanied by traditional songs, drumming and kilim weaving. This endeavour raised the question as to how a practice, performance and enactment can be presented and interpreted in the museum context. Finding new ways to present and interpret ICH in museums is, therefore, part of a wider movement towards a more community-based and less elitist conception

of the museum that is mirrored in the previously mentioned developments in international cultural heritage law.

To do this, museums need to be able to reconsider their role within the local society and how they engage with local communities and groups, and expand their range of activities accordingly. Local museums can be central to safeguarding specific ICH elements, often in working cooperation with cultural communities, and can, for example, provide communities with the educational, social and spatial capacities necessary to participate effectively in ICH safeguarding (UNESCO, 2013). At times, museums may collaborate with local cultural NGOs, offering training courses on ICH management and inventorying, or in ICH skills and practices. Also, by establishing documentation centres in local museums and cultural centres, some of which may be custom built for specific elements, access to information about their ICH is made possible for local (cultural) communities (UNESCO, 2013). There are, however, challenges in harnessing the role of museums, especially given a general tendency in ethnographic museums (often those that hold collections of ICH) to place a heavy emphasis on documentation and recording (UNESCO, 2012), rather than on seeking to enhance the function of ICH within society and the community. Moreover, the requirements of ICH as a living heritage means that museums have to reconsider how (and whether) to hold the tangible elements associated with ICH – masks, musical instruments, costumes, looms, cooking utensils etc. – or not, in order not to restrict their use by the ICH holders. An interesting illustrative case relates to the utensils required for performing the Jongmyo element in South Korea, and the performance and transmission of its associated ritual and Jerye music. These are held in a local museum and released to the community for use when this periodic element is performed (Republic of Korea, 2012).

The Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society (UNESCO, 2015) is an important departure since it aims to address these questions and to place the museum at the forefront of the paradigm shift occurring in international cultural policy- and law-making. In this Recommendation, a museum collection is defined as ‘an assemblage of natural and cultural properties, tangible and intangible, past and present’, and heritage is understood as ‘a set of tangible and intangible values, and expressions that people select and identify, independently of ownership, as a reflection and expression of their identities, beliefs, knowledge and traditions, and living environment’ (UNESCO, 2015). These two definitions demonstrate clearly that the understanding of heritage represented in museums through their collections has evolved greatly, with an emphasis not only on the intangible character of much of what is now considered as heritage but also, significantly, its contemporary character. It is no longer something stuck in the past but has a contemporary relevance, just as ICH is a living tradition in the sense that it is based on traditions passed on through generations but has a contemporary role and meaning for each one. According to the Recommendation, museums are ‘spaces for cultural trans-

mission, intercultural dialogue, learning, discussion and training, [and] also *play an important role in education (formal, informal, and lifelong learning), social cohesion and sustainable development*’ [emphasis added] (UNESCO, 2015). This can be seen to mirror closely the core notions of safeguarding ICH and the understanding expressed in the 2003 Convention that ICH contributes both to social cohesion and ‘truly sustainable development’ (UNESCO, 2003, Preamble). Moreover, ICH is seen in the Convention as a ‘well-spring of cultural diversity’ (UNESCO, 2003, Preamble) and this is again mirrored in the Recommendation as follows: ‘The diversity of museums and the heritage of which they are custodians constitutes their greatest value’ (UNESCO, 2015, Paragraph 23).

Some examples of ICH museums

Some museums provide training activities related to ICH, as does the Open Air Museum in Hungary which conducts specialised workshops on research, documentation and related activities. Hands-on training is also offered to university students, focusing on operational measures, such as developing inventory forms and audio-visual documentation techniques (UNESCO, 2013). Similarly, the Lithuanian Folk Culture Centre organises training sessions in which ICH bearers transmit their knowledge and skills to the younger generation (UNESCO, 2012). Some museums are built around a particular ICH element, as is the case of an on-site museum built in the city of Mito (Peru) where the city council worked with the Society of Huacones to develop safeguarding strategies for the Huacones element, in part through creating an on-site museum (Peru, 2011). Croatia is also developing specialist museums related to ICH elements in their localities, including a Lace Making Museum and a Children’s Toy Museum (Croatia, 2011). For the Krakelingen and Tonnekensbrand element in Belgium, a strong emphasis has been placed on interpreting it for visitors and on providing an accessible cultural programme that brings local people and visitors closer to the theme of the procession (Belgium, 2012).

Museums can also house artisanal workshops for ICH practitioners to demonstrate and teach their skills, as in the Old Village Museum in Kumrovec in Croatia where wooden toys and gingerbread are made according to traditional methods (Croatia, 2011). Similarly, a museum has been constructed in the local town of Mohacs (Bulgaria), alongside a ‘Busó Yard’ and a craft house, to present the various crafts associated with the Busó procession. These allow visitors to see this seasonal tradition throughout the year and have an opportunity to try their hand at various crafts in the open workshops (UNESCO, 2012). Such initiatives provide excellent opportunities for going beyond presenting the ICH in a passive manner and for demonstrations by exponents and hands-on experience and training, especially with a focus on young people.

In Turkey, local municipal authorities and museums have both proved to be important institutions for ICH safeguarding activities that can reach cultural communities and the wider public, offering training programmes, seminars,

exhibitions, competitions and projects for youth and adults (UNESCO, 2013). One institution of interest for this paper is the Intangible Cultural Heritage Applied Museum in Ankara which holds collections covering all the domains of ICH set out in the 2003 Convention, namely: oral traditions and expressions (including language as a vehicle of the ICH); performing arts; social practices, rituals and festive events; knowledge and practices concerning nature and the universe; and traditional craftsmanship (UNESCO, 2003, Article 2.2). These are practised within the museum, and the museum organises interactive training programmes in ICH. This approach to passing on skills and know-how of handicrafts through hands-on experience has proved a popular means of transmission for young people and, consequently, of keeping traditional handicrafts and other skills alive. The Living Museum in Beypazari Municipality (Turkey) has also been established with the specific aim of revitalising and safeguarding ICH elements through active participation in the exhibits (Turkey, 2012). The museum's mission is one based on community outreach and the idea of developing all its activities for the benefit of the community and wider society, thus ensuring transmission of ICH elements from one generation to the other (Turkey, 2012). Several museums are now developing special sections to provide education and training on ICH elements to a broad audience. The Museum of Children's Play and Toys in Izmir, which opened in 2010, is a good example of this trend. It offers an interactive environment to children where they not only see but can themselves create and play with traditional games and toys. For example, the Turkish branch of UNIMA (the international puppetry association) has organised training workshops for children in puppet-making in cooperation with the museum where children have a chance to learn the traditional shapes of the characters and to make copies of them (UNESCO, 2013).

Another important way in which local authorities can play an important role in ICH safeguarding is through making good use of museum spaces to protect and/or enhance the physical spaces available for performing, practising and enacting ICH. Hence, in Bulgaria, physical spaces of significance for ICH are cared for by the local community in conjunction with local museums, municipalities and community cultural centres.

Conclusion

During the 1980s and 1990s, there was a transition in international policy-making towards a more anthropological conception of cultural heritage that brought with it a much greater focus on ordinary people and communities as the creators and transmitters of heritage. This has resulted in one of the most significant shifts in this area of law-making, namely the move from a State-driven conception of heritage towards one that more closely responds to what communities and individuals identify as their heritage and to which they ascribe a particular significance. This was especially evident in UNESCO's 2003 Convention for Safeguarding ICH.

There remain tensions associated with the dual character of heritage – both global and local at the same time – and these have become evident in the implementation of this treaty. The 2003 Convention requires us to reconsider the role of communities, groups and individuals in safeguarding ICH and to propose new mechanisms for their partnership with state bodies in this endeavour. A key question, then, is the way in which this paradigm shift is being played out on the ground and, in particular, the central role that museums can play in supporting more community-driven approaches to heritage safeguarding.

References

- Blake, J. (2011). Why Protect the Past? A Human Rights Approach to Cultural Heritage Protection, *Heritage and Society*, 4(2), 199–238.
- Blake, J. (2015). *International Cultural Heritage Law*. Oxford: Oxford University Press.
- Belgium. (2012). *Periodic Report on the Implementation of the Convention and the Status of Elements Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Paris: UNESCO.
- Brazil, (2013). *Periodic Report on the Implementation of the Convention and the Status of Elements Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Paris: UNESCO.
- Cameron, C. (2005). Evolution of the Application of ‘Outstanding Universal Value’ for Cultural and Natural Heritage. In UNESCO (Ed.) *Report of the Special Expert Meeting of the World Heritage Convention on the Concept of Outstanding Universal Value*. Paris: UNESCO.
- Council of Europe. (2005). *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*. Strasbourg: Council of Europe.
- Croatia. (2011). *Periodic Report on the Implementation of the Convention and the Status of Elements Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Paris: UNESCO.
- Deacon, H. & Beasley, O. (2007). Safeguarding Intangible Heritage Values under the World Heritage Convention: Auschwitz, Hiroshima and Robben Island. In J. Blake (Ed.). *Safeguarding Intangible Cultural Heritage – Challenges and Approaches*. UK: Institute of Art and Law.
- Human Rights Council. (2011). *Report of the Independent Expert in the Field of Cultural Rights, Farida Shaheed*. Geneva: Human Rights Council.
- Jacobs, M. (2014). Development Brokerage, Anthropology and Public Action. Local Empowerment, International Cooperation and Aid:

- Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. *Volkskunde. Tijdschrift over de cultuur van het dagelijks leven*, 115(3), 299–318.
- Labadi, S. (2007). *World Heritage: Challenges for the Millennium*. World Heritage Centre, Paris: UNESCO.
- Lixinski, L. (2013). *Intangible Cultural Heritage in International Law*. Oxford: Oxford University Press.
- Logan, W.S. (2008). Cultural Diversity, Heritage and Human Rights. In B. Graham & P. Howard, (Eds). *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Aldershot, UK: Ashgate Publishing.
- Lohman, J. (2007). Forward. In London Museum Hub (Ed.), *Report on the London Museum Hub Project to record Refugee Heritage, 2004–6*. London: London Museum Hub.
- Munjeri, D. (2004). Tangible and Intangible Heritage: From Difference to Convergence. *Museum International*, 221(2), 12–20.
- Peru. (2011). *Periodic Report on the Implementation of the Convention and the Status of Elements Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Paris: UNESCO.
- Republic of Korea. (2011). *Periodic Report on the Implementation of the Convention and the Status of Elements Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Paris: UNESCO.
- Torggler, B. & Sediakina-Rivière, E. (2014). *Evaluation of UNESCO's Standard-setting Work of the Culture Sector, Part I – 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris: UNESCO.
- Turkey. (2012). *Periodic Report on the Implementation of the Convention and the Status of Elements Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Paris: UNESCO.
- UNESCO. (2003). *Convention on the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris: UNESCO.
- UNESCO. (2012). *Examination of the Reports of States Parties on the Implementation of the Convention and on the Current Status of all Elements Inscribed on the Representative List*. Paris: UNESCO.
- UNESCO. (2013). *Examination of the Reports of States Parties on the Implementation of the Convention and on the Current Status of all Elements Inscribed on the Representative List*. Paris: UNESCO.

UNESCO. (2015). *Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society*. Paris: UNESCO.

A structural approach of the museum definition

François Mairesse

Sorbonne Nouvelle - Paris 3, CERLIS, ICCA, France

During the various meetings about the museum definition, most debates were focused on the choice of words to be added or removed.⁵ I would like here to propose an analysis based on the definition structure, which I see not only as the choice and order of words, but also of ideas. The definition structure is important in order to grasp its meaning and its different functions. Thinking about the structure of the museum definition might have different advantages. It might offer the possibility of better comparisons between various definitions, but it might also reveal the influences of other factors in the determination of the museum definition, as the language with which the definition was designed, or the reasons why it was conceived.

The *lingua franca* problem

The structure of a definition is influenced by language, and in the case of ICOM's definition of museum, this structure has long been influenced by Latin thought (ICOM's headquarters are in France and its statutes are written in French, while ICOM's first main collaborators, Georges Henri Rivière and Hugues de Varine, were French). Although English has always been an important part of the ICOM discussions, it seems that for at least two decades that position has considerably increased. For instance, the debates organised during the process of reflection on a new definition between 2003–2007 and those of 2015–2016 were almost entirely carried out in English, the *lingua franca* spoken by the greatest number of people. Such a situation offers some advantage to those whose mother tongue is English, whether they come from Great Britain, the United States, Canada, Australia, etc. It seems just as logical that the participants from these countries refer primarily to texts written in their own language, reflecting a context, but also notions and concepts that are more familiar to them. In so doing, they neglect literature (i.e. concepts and views that are often different) that may be rich in content but which is written in other languages (German, Spanish, French, Portuguese, Mandarin, etc. (Scheiner, 2016)). Such a situation can only strengthen certain currents of thought to the detriment of others. This position was, for several decades, favourable to Francophone literature; gradually, there has since been a shift to another vision induced by the English language and the accompanying writings.

5. A preliminary version of that article appears in Mairesse 2017.

Such a logic differs little from that of soft power as theorised by Joseph Nye (2004). Culture also exerts a power of influence, especially through the language and the references that accompany it. In a way, therefore, the power relations existing between those participating in a discussion on the museum definition are influenced by the predominance of a language, its reference systems and its specific literature. On the other hand, the structure of the language itself might influence the definition. The last changes in the 2007 definition do not seem to be extremely important for Anglophones (it is only the notion of ‘material evidence of people and their environment’ which has been replaced by ‘tangible and intangible heritage of humanity and its environment’). From another perspective, the 1974 French definition has been largely rewritten, departing from that English version, and the functions of the museum are now – as in English – an enumeration evoking the *museum manifesto* of Joseph Veach Noble (1984). The French structure, which previously implicitly privileged ‘research’ (it could be textually translated as ‘and which investigates the material evidence of man and his environment, acquires, preserves, communicates, and in particular exposes’), disappeared for the benefit of a series (acquires, preserves, studies, exhibits and transmits), presenting in an undifferentiated way the functions of the museum.

The multiple uses of a museum definition

The very structure of the definition has also undergone a major modification, which is little discussed. As early as 1946, the definition of the museum states that many establishments, not specifically called museums, are part of the museum field, such as zoos or libraries with exhibition spaces. It was mainly from 1961 that a more precise list of such institutions was established and integrated into the statutes. For more than forty years, that list grew to reflect the main developments in the museum world. The 2001 list included nine categories, such as science centres and planetariums, non-profit art galleries, etc. For ICOM, it was necessary to specify in its statutes which categories it recognised as its members, and thus to integrate the organisations that the Council considered able to contribute positively to the museum field. This long list has now been removed from the statutes. Instead of continually adding new categories, it was decided to retain only the first part of the definition, namely a general phrase seeking to clarify the functions and characteristics of museums.

Having developed this list, ICOM recognised the role of the definition contained in its statutes: first and foremost, it was to specify who the members of the organisation could be and, by deduction, which members could not be included. For example, the ‘non-profit’ nature of the museum from a museological point of view is not a discriminating factor in defining what a museum is. But ICOM wished to include in its members only museums that do not seek to develop their activities for profit.

The definition itself (‘a permanent non-profit institution serving society and its development, open to the public, which acquires, preserves, studies, exhibits

and transmits the tangible and intangible heritage of mankind and its environment for the purposes of education, study and enjoyment') is structured as follow: (1) two legal elements (permanent and non-profit-making institution); (2) two elements referring to the beneficiaries of the museum; (3) the five functions of the museum (acquisition, conservation, study, exhibition, transmission); (4) the object on which it works (the tangible and intangible heritage of humanity and its environment); and (5) the ultimate aims of the museum (education, study, enjoyment). We could summarise these different elements in the following way:

Legal (2) – Beneficiaries (2) – Functions (5) – Object (1) – Aims (3)

The number in brackets represents the number of concepts associated with these categories.

But we could also decide to count the number of words associated with each category in order to get an impression of the importance (represented by roman numerals below):

Legal (V) – Beneficiaries (V) – Functions (V) – Object (V) – Aims (IV)

The description of the beneficiaries – serving society and its development, open to the public – appears quite long for two concepts (society and public). Interestingly, the number of words devoted to each category appears pretty similar. Considering the structure, even in the 2007 definition, some differences appear between the French and English versions. The order of the Aims in French is 'Study, Education and Enjoyment' (*étude, éducation et délectation*), while it starts with Education in English. That order is significant, as it underlines some priorities in museum work, even though these aims would appear to be equal.

This structure has largely evolved over time. For instance, the structure of the first definition of 1946 was much shorter, but it contained the embryo of the list of institutions that would be considered as museums:

Object (2) – Beneficiaries (1) – List (3)

The definition of 1961 acknowledged the aims of the museum as they are defined today (study, education and enjoyment), while some legal condition (permanent institution) were added. Four categories of museum types were added:

Legal (1) – Functions (2) – Aims (3) – Objects (1) – List (4)

Does the structure of two museological definitions of museums – that of Peter van Mensch and of Judith Spielbauer – reveal some differences? Peter van Mensch describes a museum as 'a permanent museological institution which preserves collections of corporal documents and generates knowledge about these corporal documents for the public benefit from these' (1992, 232).

Legal (1) – Functions (2) – Objects (1) – Beneficiaries (1)

If the terms used here are sometimes different, the structure is partly the same as the 1961 ICOM definition, although Van Mensch does not specify aims, and speaks about beneficiaries in a very general term (public benefit). Spielbauer, on the contrary, presents the museum from a larger perspective:

“The established museum is a means to an end, not the end itself. These ends have been stated in many ways. They include varying perspectives on broadening an individual’s perception of the interdependence of the social, aesthetic and natural worlds in which he lives by providing information and experience and fostering an understanding of self within this widening context. The increase and dissemination of knowledge, the improvement of the quality of life and preservation for future generations are all included in the usual parade of rationales” (Spielbauer, 1987).

Aims (3) – Benefits (3)

Spielbauer’s definition focuses mainly on museums’ aims, and does not include beneficiaries, but benefits (increase and dissemination of knowledge, etc.). That definition was not proposed for practical reasons but for theoretical reasons, and insists on the values of museums much more than its technical aspect, echoing Stephen Weil’s famous analysis of the national toothpick museum that, although absurd, could be recognised as a museum with the help of the ICOM museum definition (Weil, 1990).

But some definitions established for practical reasons, like the one adopted by the (British) Museums Association (MA), adopted in 1998, might also appear different: ‘Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society’ (Museums Association, 1998). The structure first describes the beneficiaries of the museum with a less abstract term than ‘public’ or ‘society’. It then presents the action of the beneficiaries on the object around which the museum functions (here again, the term ‘collection’ is less abstract). Then three functions (not five) are mentioned, and again (4) the objects of museum work, with, finally, a legal characteristic. The structure of the two sentences could thus be described as:

Beneficiaries (1) – Action (1) – Object (1) – Aims (3) –

Functions (3) – Objects (2) – Legal (1) – Beneficiaries (1)

Overall, therefore, if both definitions (MA and ICOM) contain the same type of information, the place given to the beneficiaries – in the MA definition, and the relegation of the institutional or legal elements to the end of the second sentence (a permanent non-profit institution) – illustrate another facet of the museum definition, less technical than that of ICOM. That seems to fit with the principal aim of the latter definition that appears in the statutes of the world organisation. But most of the students who study museology, for instance,

learn that definition for other purposes, mostly linked with general knowledge of the museum world, and do not care much about legal references. The ICOM museum definition, for the same reason, does not directly address to the public or decision-makers who would like to understand why public authorities should finance museums. The MA, by insisting on visitors (people), seems to be conceived with another strategy in mind, designed not only for museum professionals but also for other stakeholders.

Obsolescence and evolutions

The following table summarises the different terms used in the different definitions:

	ICOM 2007	ICOM 1946	ICOM 1961	Van Mensch	Spielbauer	Museums Association
Legal	Permanent Non-profit		Permanent	Permanent		Trust
Beneficiaries	Society Public	Public		Public benefit		People Society
Functions	Acquires, Preserves Studies Exhibits transmits		Conserves Displays	Preserves Generate knowledge		Collect Safeguard, Make accessible
Object	Tangible and Intangible Heritage	Collections Material	Collections of Objects of cult. and sc. Significance	Corporal documents		Collections Artefacts specimens
Aims	Education Study Enjoyment		Study Education Enjoyment		Broadening individual's perception (social, aesthetic, natural) information, understanding	Inspiration, Learning, Enjoyment
List		Zoos, Botanical garden, Libraries with exhibitions	Libraries exh. Historical monuments Zoos, Botanical gardens, Natural reserves			
Benefits					Dissemination of knowledge, Quality of life, Preservation	
Beneficiaries action						Explore

Table 1. Main terms used in six different museum definitions

It should be noted that if these definitions try to specify the functions, aims, etc. of museums, none of them speak about their value, as was underlined by Martin Schärer during the ICOFOM conference in Beijing (October 2017).

While they did not question the structure of the definition directly, many participants of the meeting in Paris (June 2017) pointed out the obsolescence of certain words used in the current definition, as well as the absence of other terms. In the French definition, it is the principle of '*délectation*' (translated as 'enjoyment' in English) that seems to be unanimously opposed. Used since 1951, its connotation (it evokes very positive aesthetic experiences) appears inadequate within the modern principle of the museum and the palette of emotions to which it refers, in particular, emotions such as fear (it was suggested to replace it with 'meaningful experiences'). The term 'research', which has disappeared from the definition of the museum in favour of 'study', has, on the other hand, been once again favoured as a fundamental element for understanding the museum process. Many other terms also sparked discussion without reaching a consensus among participants: the notions of institution and permanence, for many observers, sometimes appears out of step with certain establishments, such as the French ecomuseums or the Brazilian *pontos de memória*. The term 'cultural relic' that is central to Chinese museums is missing, while some Chinese colleagues pointed to the possibility of some 'regional definitions' that would take into account the particularities of the different museums on different continents. The concept of tangible and intangible heritage is also considered ambiguous; it was suggested it was replaced by 'heritages'. The term 'non-profit' is often pointed to as confusing, but everyone agrees that the main purpose of the museum should not be for profit. Finally, the term 'education' has also been widely discussed, some participants wishing to clarify it (education through interpretation, the French term '*mediation*' being used).

But while insisting that the terms of the definition be changed, people seem to forget the structure, the categories of words and their use within the definition. Before deciding if 'participatory', 'access' or 'inclusion' should be added, and if 'non-profit' or 'institution' should be removed, some other questions emerge. Should we conserve the existing categories roughly drafted in this article – legal terms, beneficiaries, functions, object, aims – or should we add some – a list, the benefits, values? Is it possible to get a short definition by adding so many categories in just one sentence? Or should we add more than one sentence (such as the Museums Association's definition)?

Above all, is it possible to give a definition that is suitable for the whole museum phenomenon around the world? Or is it possible to come up with a definition that would serve so many different (and sometimes opposed) aims, aims such as giving legal advice, being a reference for students and professionals, and acting as a mission statement for museum stakeholders? This will to openness and globality is inevitably confronted with reality. The museum world is still far from being distributed uniformly throughout the world; the museum re-

mains essentially a Western establishment (more than 85% (Mairesse, 2018)). If the museum is presented as a universal institution, will its establishment actually continue in a homogeneous way? It is hard to believe, unless eventually the museum itself is subjected to such transformations that could prove of equal interest to all its inhabitants. We can foresee that museums will continue to evolve, and find different way to integrate with existing cultures and how those other cultures transform it. But how shall we define these evolutions?

References

- Mairesse, F. (2017). Aims and issues of the museum definition, Shu'xiang Art Academy Opening Ceremony ICOM ICOFOM-ASPAC Conference, *Preservation and Development for Cultural Heritage Forum Program*. (pp. 46–56). Taipei: ICOFOM-ASPAC.
- Mairesse, F. (2018). Géopolitique du musée. Les enjeux de la fréquentation, *Politique et société*. In press.
- Mensch, P. van. (1992). *Towards a Methodology of Museology*. University of Zagreb: PhD thesis.
- Museums Association. (1998). What is a museum? *Museums Association*. Retrieved from <https://www.museumsassociation.org/about/frequently-asked-questions>
- Nye, J. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Scheiner, T. (2016). Réfléchir sur le champ muséal: significations et impact théorique de la muséologie. In F. Mairesse, (Ed.). *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 39–52). Paris: La Documentation française,
- Spielbauer, J. (1987, September). Museums and Museology: a Means to Active Integrative Preservation, *ICOFOM Study Series*, 12, 271–7.
- Veatch Noble, J. (1984, February). Museum Manifesto [1970], *Museum News*, 51–56.
- Weil, S. (1990, March/April). Rethinking the museum, *Museum News*, 56–61.

Embracing the intangible in our very tangible museums – a definition fit for Scotland’s museums?

Joanne Orr

Museums Galleries Scotland, Scotland

In 2012 Museums Galleries Scotland (MGS), the national development body for all museums in Scotland, launched a national strategy for Scotland’s museums and galleries. A decision was taken to use the International Council of Museums (ICOM) definition because it referred to both the intangible as well as the tangible. This was considered important as the museums are touchstones for the Intangible Cultural Heritage (ICH) or living culture within their communities and a definition that reflected this was vital. The strategy also makes mention of, and quotes from, the 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of ICH. The UNESCO-led concept of ICH has been an appropriate framework for museums in Scotland to work within as it is relevant and useful, reflecting how museums here in Scotland operate. This decision has since caused some issues, as MGS also manages the UK standard of accreditation for Scotland, which uses the Museums Association (MA) definition as its starting point. MGS will shortly be leading a review of the National Strategy, with broad consultation happening in 2018 and the definition we choose to move forward with in Scotland will need to reflect the community-centred approach that the museums either practise or aspire to practise.

MGS is the national development body for all the identified 400 museums throughout Scotland. Unusually MGS is an independent charitable trust that has existed as a museum development body since 1964 and is directly funded by the Scottish government. As an organisation it has gone through many changes to arrive at its current form, changes closely linked to both the political context of Scotland and the changing needs of the museum sector. In 2011 MGS was asked by the Scottish government to lead on the development of a national strategy for museums and, at the same time, to take on a new role: to transition from a membership body to a national development body, involving constitutional change, which was voted in place in 2013.

In 2012 ‘Going Further’, a national strategy for all museums in Scotland, was launched by MGS, a strategy which united the sector around a single vision:

“Scotland’s museums and galleries will be ambitious, dynamic and sustainable enterprises: connecting people, places and collections; inspiring, delighting and creating public value”. (MGS, 2012).

The process used to develop the strategy involved an extensive consultation with the sector to ensure that not only was it reflective of the needs and aspirations of museums in Scotland, but that it also captured the voice of the sector. It was an inclusive approach resulting in buy-in from the sector, and the strategy is extensively used by museums. MGS has shaped its services and funding around the six aims of the strategy to support and lead development in Scotland. Six years on there is now an opportunity to revisit the strategy, and MGS will once again be consulting the sector throughout 2018.

The museum sector in Scotland is distinctive from the rest of the UK. Proportionally there is a larger number of community-led organisations, and museum infrastructure tends to go from large national to small local. There is a lighter regional infrastructure than can be found in the rest of the UK, due to a smaller, more dispersed population beyond the central belt. Over half the core workforce in museums in Scotland are volunteers drawn from the local community. Local museums are run for and by local people, often as independent museums. In most cases there is usually a relationship with the Local Authority either around funding or professional support. However, just like the rest of the UK, this is increasingly under threat as public sector funding reduces. Museum provision in Scotland relies heavily on community participation and ownership of the culture and heritage.

Museums are embedded in communities providing important cultural infrastructure with nearly every community having access to one of the 400 museums dispersed all over the country. This physical infrastructure is often multi-functional, providing not only a museum but also sometimes a tearoom, library or post office. This is most often found in the more rural communities, and in the Western Isles in particular, there are some interesting combinations, with youth hostels, local supermarkets, charity shops, even coin-operated laundrettes being incorporated into and supporting the museum. They operate as cultural hubs and are custodians not only of the tangible cultural heritage of the community through their collections, but also of the intangible knowledge around these collections, as well as the living culture and traditions associated with these objects. These two aspects of strong community participation and ownership, along with a focus on both the intangible and tangible, resonate strongly with the values and principles contained in the UNESCO 2003 Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. This framework is one of the few international instruments that supports the role of the community to actively manage their heritage. Article 15 of the Convention explicitly refers to this:

“Within the framework of its safeguarding activities of the intangible cultural heritage, each State Party shall endeavor to ensure the widest possible participation of communities, groups and where appropriate

individuals that create, maintain and transmit such heritage, and to involve them actively in its management” (UNESCO, 2003).

It was for this reason that the National Strategy makes reference to the 2003 Convention and uses ICH-related cases studies. A decision was also made to reference the COM definition for museums in the National Strategy as this was perceived to be a more inclusive definition that included intangible:

“A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment. This definition is a reference in the international community” (ICOM, 2007).

This decision has brought both an element of tension and confusion, as MGS is also a UK Partner for the Accreditation Scheme and delivers the scheme in Scotland. The Accreditation Scheme uses the MA’s definition of a museum, a definition that has not been updated since 1998:

“Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society.’ This definition includes art galleries with collections of works of art, as well as museums with historical collections of objects”. (MA, 1998).

MGS responds to a context of a museum sector rooted in its communities, with culture and heritage manifested in both tangible collections and intangible knowledge and tradition, by working in an inclusive and consultative way. As a development body it supports the sector with funding and advice, but it has also helped to inform the development of policy. In the area of ICH, MGS has become an accredited expert advisor to UNESCO and has taken the Convention forward, putting Scotland on the international map through best practice. Although the UK has not ratified the 2003 UNESCO Convention, Scotland has been working towards the Convention.

MGS started to work in this policy area in 2007 in response to requests from museums for support in ICH. Research was commissioned in partnership with Edinburgh Napier University and a definition for Scotland was developed which took an inclusive approach of ICH ‘in’ Scotland rather ‘Scottish ICH’. This embraced the ICH being practised by migrant communities in Scotland. When MGS consulted other nations on their definition, this inclusive approach at first caused controversy and was very much frowned upon, as there was a focus on generation-to-generation transmission. Many other nations are now following this approach, as it is relevant in a world with increasing movement of population. Similarly, MGS pioneered a simple but inclusive approach to another aspect of the Convention, which is the inventorying of ICH involving

the community and the practitioners. Again, MGS worked in partnership with Edinburgh Napier to create a wiki website that invited user-generated content and a Wikipedia-style editing approach to develop and edit records for a national inventory of ICH. This was controversial at the time of launching, and other nations questioned the approach in Scotland, asking who would verify the entries on this national inventory. The wiki was redeveloped in 2015 to make it more user-friendly and launched as ICH Scotland. It is now held up as an example of international best practice and the format has recently been replicated by other countries such as Finland, Denmark, Norway and Sweden.

The approaches described above were developed in the context of a museum sector in Scotland that is connected and rooted within communities. In many instances communities manage their museums directly and in the context of the Community Empowerment Act for Scotland, which received Royal Assent in 2015, this engagement and ownership is only likely to increase. MGS has a Stakeholder Group and as the National Strategy is revisited in 2018 this group, on which the MA is represented, are being asked to engage with and help to shape the consultation approach. When 'Going Further' was launched in 2012, MGS flagged up the fact that the current MA museum definition was not fit for purpose in Scotland and had not been used. MA has been revisiting the Code of Ethics and as part of this work it is understood that a working group to look at the definition will be convened. This has not yet happened and MGS has offered to support any such work.

Neither the MA nor the ICOM definitions of a museum specifically mention the relationship with the community. The MA does go as far as to 'enable people', but this wording does not reflect the participative practice and co-creation that is now an accepted part of museum work. The ICOM definition is even more formal – 'the public' and 'humanity' are the only references to people. The definition could be developed to further reflect some of the outcomes for individuals and communities that museums are now expected to provide as part of their core functions. In doing so, inspiration could be taken from the Articles of the UNESCO 2003 Convention. For example, in Article 2, in defining ICH, reference is made to what it can provide for communities and what an outcome can be: '[it] provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity' (UNESCO, 2003).

Article 15 also contains wording that strongly resonates with the functions of museum practice today.

A bolder step in redefining museums as organisations that actively invite community participation and involve them in managing them is now needed. The current definitions describe museums as disembodied organisations that let people in. This is no longer reflective of how museums are placed in society and the relationship they have with communities, groups and individuals. The definition of a museum should be revisited not only in the context of tangible collections and the knowledge around them, but also in how people actually feel and value their heritage.

What museums do may not have substantially changed over the centuries but how they do it has. The establishment of a museum is now not just for the wealthy and the 'great and the good', as in past centuries. MGS has regular requests for development support from communities who, through drive and passion for their heritage, will go on to establish their own museum and to operate it in a sustainable manner with minimal intervention. The other substantive change is that there is now a greater understanding of the wider impact for people of engaging with a museum.

A future definition for museums needs to reflect an increasingly participative approach, one in which communities are empowered to make decisions about the future of their heritage. It needs to embody some of the impacts that museums can have and to be a definition that can inspire future development.

References

- ICH Scotland*. Retrieved from www.ichscotland.org.
- ICOM. (2007). Museum Definition. Retrieved from <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>
- MGS. (2012). Going Further: The National Strategy for Scotland's Museums and Galleries. *Museums Galleries Scotland*. Retrieved from <https://www.museumsgalleriesscotland.org.uk/media/1094/going-further-the-national-strategy-for-museums-and-galleries-in-scotland.pdf>.
- MA. (1998). What is a museum? *Museums Association*. Retrieved from <https://www.museumsassociation.org/about/frequently-asked-questions>.
- UNESCO. (2003). Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. Retrieved from <https://ich.unesco.org/en/convention>.

It's the Principles that Matter

Graham Black

Nottingham Trent University, United Kingdom

This paper is written from a Western, audience-centred perspective but, hopefully, has wider relevance.

Freeman Tilden, 'guru' to the USA Interpretation movement, wrote of his own definition of Interpretation, '[it is] for the dictionary ... a definition is too inclusive, or it fails to emphasize that which we believe is vital' (Tilden, 1977, p. 8). He instead highlighted six principles to act by. The same is true for museums. A definition can provide an important grounding. But right now, museums do not need further grounding. Instead, in the world we currently inhabit, they need action-driven principles that help them to fly.

Let me illustrate this point through the current ICOM definition:

"A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment." (ICOM, 2007).

What does this definition say about the impact museums can have on those who use them – why would it make anyone fight to keep them? How can such a definition relate museums to a contemporary society that is changing at web speed? And what is the role of the public in this definition anyhow, beyond liking what they are given or lumping it? This definition was written in a museum bubble. It was adopted in 2007, the year the iPhone first went on sale, when the digital revolution and resulting 'Age of Participation' were already triumphantly under way. Two years later the British cultural commentator Tom Fleming wrote:

"We are witnessing a complete renovation of our cultural infrastructure. Those 'bricks and mortar' culture houses, citadels of experience, towers of inspiration, that for so long have stood steadfast as symbols of cultural continuity and comfort, while the streets around them have whizzed and clattered to multiple disruptive transformations, are being turned inside out ... this wholesale renovation is born out of an urgent requirement to change or die". (Fleming, 2009, p. 1).

In the UK, rather than transformation, we have seen gradual but piecemeal change in museum actions. I have welcomed much of this, particularly the social inclusion agenda and the expectation that museums will work to broaden

and diversify their audience base. But when looked at in the round, the demands made of museums are enormous.

What are museums for?

- Representative of the nation/region/city
- A cultural treasure house
- A leisure and tourism attraction
- A source of local pride in both tangible and intangible heritage
- A resource for informal and structured learning and builder of community capacity
- An income generator
- An agent for physical, economic, cultural and social regeneration.
- A memory store for all in the local community, relevant to and representative of the whole of society
- Accessible to all – intellectually, physically, socially, culturally, economically.
- A celebrant of cultural diversity and promoter of social inclusion, with a core purpose of improving people's lives
- A place of dialogue and toleration, and a community meeting place, committed to promoting civil engagement and community empowerment
- Proactive in developing, working with and managing pan-agency projects.
- An exemplar of quality service provision and value for money (expanded from Black, 2012, p. 5).

Today, many museums seem torn in all directions and unable to define for themselves why they are here, let alone broadcast this to their potential audiences. And this is before truly facing up to the challenge of the digital revolution. Museums know they must redefine and adapt by establishing what is meant by museum practice for the twenty-first century – yet most remain vague, at best, about this. We need a rallying cry about what museums are for – a strong sense of purpose that they and all their publics can enthusiastically sign up to.

Principles

So what principles do I feel can act as a rallying cry for museums and their users? I have followed Tilden and gone for six. I make no claim for them being definitive – simply one person's ideas for consideration.

Museum principles

1. The collections held by museums represent the physical and cultural memory of humankind and of the world in which we live. Museums celebrate these and care for them on behalf of the whole of humanity.
2. The purpose of museums begins and ends with their relationship with their audiences, and must reflect the society the museums serve.
3. Museums are for everyone, in a partnership of equals sharing a journey of discovery.
4. Museums can set their collections free.
5. Museum organisations must become twenty-first-century participatory entities.
6. Blank – a rallying cry for individual museums.

1. The collections held by museums represent the physical and cultural memory of humankind and of the world in which we live. Museums celebrate these and care for them on behalf of the whole of humanity.

In the mid-nineteenth century, collections held in public and university museums underpinned the rise of the great disciplines of archaeology and palaeontology, anthropology, natural history and biology, geology, history, and art history as part of the evolutionary sequencing of the earth, of life, of humankind, of civilisation (Bennett, 1995, p. 95). Suddenly the earth itself was no longer around 6,000 years old, as biblical scholars had it. Instead, thanks to geological archaeologists, limitless vistas of the past appeared (Bennett, 2004, p. 2). With the rejection of religious authority, humankind was free to define its own past (Nielsen, 2014, p. 95). And museum collections and exhibitions made prehistory visible to the public at large. Here, museums were incubators of new understanding that truly changed people's perceptions of the world.

We can still do this! One reflection of this continuing potential can be found in the intangible holdings developed by museums in recent years, not least the personal accounts of life experiences that have transformed our understanding of the importance of the contributions made by all in society. Every individual life matters, not just the elite.

Yet outstanding collections, studied by curators who are experts in their field, are not enough in themselves. We have all visited dead museums that hide behind the worthiness of their collections. Collections matter, but what matters more is what we do with them. This leads to the second principle.

2. The purpose of museums begins and ends with their relationship with their audiences, and must reflect the society the museums serve.

I want to focus here on core Western audiences – the well-educated professional classes – and the speed at which they are changing. The past saw extensive educational opportunities; increased wealth and the leisure time to spend it; the merging of high and popular culture; the democratisation of travel; and the spread of television and the internet. Today we can add globalisation, generational shift, the impact of new media, demographic change, and the drain of austerity, as power and initiative switch to the wired up millennial generation and ‘Digital Natives’.

Museums must ensure the continuing relevance of their collections to core audiences in this fast-changing environment. This will require a profoundly different, much more participatory, museum experience, one that involves creating new and more meaningful opportunities for engagement, offering a remarkable opportunity to engage users in ways undreamt of by our predecessors. But it will also involve sharing authority with our users.

A museum focused on protecting its own authority will fail to free up the museum visit to give users more control of their own outcomes, opportunities to contribute directly to content and the potential to influence the nature and ethos of the organisation itself. Yet this does not deny the role of the museum in developing and transmitting knowledge and it does not mean curatorial absence. Audiences will continue to want to hear the authoritative voice of the museum. What they increasingly will not do is accept museums as single-voiced and authoritarian; they will expect to reflect on and respond to that voice (Stein, 2011).

However, museums cannot restrict themselves to professional, highly educated audiences. A key ambition must be to broaden the audience base. A more participatory experience will engage broader audiences anyhow, but there is much more to be done. Hence the third principle.

3. Museums are for everyone, in a partnership of equals sharing a journey of discovery.

One of the most entrenched problems for Western museums is how to sustainably engage a broader and more diverse audience. This has become more urgent as a result of demographic change. Museums, committed to partnership with their communities, will break the stranglehold of their physical sites and restricted opening hours and reach outwards, beyond their walls, their housed collections, their ‘safe’ history and core audiences. As such, museums can work with their communities to develop partnerships that promote dialogue, build community capacity and support civil engagement.

As one example, can a museum use the past to help its local communities understand the present and play an active role in influencing their own futures? As a historian, my chief interest has been in the way the nature of the history presented in museums has been transformed in recent times – from the single authoritative voice to the recognition that there is no single ‘truth’ and that the audience is actively involved in its own meaning-making. This is truly the democratisation of the past, ensuring that those previously silenced, spoken for, or marginalised can reclaim ownership of their own, and their communities’, pasts and see their life experiences represented, and their voices heard. Involving both content co-produced with communities and the sharing of authority with wider audiences, this makes for *messy* history – very different to the single authoritative voice. But it also makes for *relevant* history.

And we can speak equally of the democratisation of creativity in ways museums have harnessed the benefits of the digital revolution to nurture creativity in on-site and online users. Museums have wonderful potential in helping both individuals and communities learn how to be creative, a key twenty-first-century skill. This is a vital role that museums can play for children as school curricula increasingly abandon the Arts.

But in this digital revolution we are living through, it is not enough to develop museum environments that engage visitors. Our collections belong to the world. It is time to cease being gatekeepers and release them. How can museums meaningfully enhance access to their collections, in a participatory environment where many people already take material online and actively share, sort, classify, collaboratively rethink, reclassify, republish and reuse it as they see fit? – a question for the fourth principle.

4. Museums can set their collections free.

Within the online world, we see the rise of what has come to be called ‘participatory culture’ (Jenkins et al, 2006, p. xi). Here we have people taking part creatively, contributing, supporting each other, feeling a sense of belonging – and believing in the importance of their contributions. And this has a direct impact on how people are engaging with culture:

“Contemporary notions of creativity, shaped by Web 2.0, center on the shared construction of cultural identity and an ethos of participatory experience ... This shift is about more than just technology. People are thinking about the experience of culture differently than in the past, placing value on a more immersive and interactive experience than is possible through mere observation”. (Brown & Novak-Leonard, 2011).

As one example, in 2012, Martijn Pronk, head of publications at the Rijksmuseum, and his team launched Rijksstudio, giving free online access initially to 125,000 high-resolution images from the museum collections (there are now many more) to be used as anyone saw fit. In 2015, he spoke of the two key areas where users have responded. First came those who created their own online

‘Rijksmuseum Collection’ by selecting their favourite images. By 2014, around 150,000 people had created their own Rijksstudio online. Of this use, Pronk said:

“The success of Rijksstudio is that it adapts the museum proposition to regular online behavior using known technical solutions. Many people like to view nice images online, collect them, download and share them. Anytime and anywhere. Rijksstudio is easy to use” (Pronk, 2015).

But beyond this, the museum also invited the creative sector to use the images for free. Here, Pronk said:

“We have placed much of the collection in the public domain. It is out of our control. So even if we wouldn’t like a certain design there’s not much we could do. We knew this when we set the collection free” (Pronk, 2015).

But the museum went beyond providing free access to the images to actively embrace the designers and publicise their work. In 2014 it instigated an annual award for the best products, marketed as ‘create your own masterpiece’.

Everything I have written so far seems highly idealistic and, frankly, things rarely happen just because you dream of them. The museum experience will only change if museum organisations change. The principles I define must be not only a rallying cry but also a call to action, hence principle five.

5. Museum organisations must become twenty-first-century participatory entities.

The world *is* changing, our audiences and their expectations *are* changing, our funding regimes *are* changing. Most museums now require root and branch transformation if they are to remain relevant to twenty-first-century audiences – both change in organisational structure and change in their attitude to, and relationship with, their audiences.

This does not happen easily. It must lead eventually to a restructuring of the museum’s leadership and operational framework to actively support an audience-centred environment, including participatory practice. It requires institutional commitment, a managerial receptiveness to experimentation, a capacity to drive change for the long term and the support of all those working for, or volunteering with, the organisation involved. These attributes are rare in the museum field. A report on innovation in Australian museums sums up the problem:

“While the study identified many examples of innovative practice ... initiatives tend to be isolated, episodic and difficult to sustain in the long term ... Only a few ... organisations have made fundamental changes to their planning, structures and operations to place innovation ... at the core rather than as add-on activities” (Mansfield et al, 2014, p. xi).

Change is possible – and essential if the museum is to develop as an audience-centred institution – but it needs effective leadership. The sad fact is that for many museums the drive to change will only come when senior management recognise that the alternative is extinction, and by then it will be too late. Their audiences and funding will have gone elsewhere.

On a happier note, I turn now to principle six, the most important of all.

6. Blank – a rallying cry for the individual museums.

One of the great joys of the museum world is that every museum is unique. Each one has its own collections to thrill, its own stories to tell and its own communities to engage. I leave the sixth principle to each museum, to create its own rallying cry. But there is a more difficult side to this. To develop that cry, each individual museum must answer Stephen Weil's question: 'What difference does it make that you are here?' (Weil, 1999).

Conclusion

At the conference, I was convinced of the necessity of a definition approved by ICOM, alongside a Code of Ethics, for incorporation in legislation worldwide. However, a definition focused on legal argument can never stir the emotions or drive the museum world forward as one body.

Of course, there are a multitude of types of museums and by no means all follow the European tradition, but this is a cause for celebration, not for concern. What holds us together is much stronger than what separates us. We have a common mission to actively enhance the lives of the diverse communities we serve through engagement with our collections. We are also in a constant state of flux, responding to continuing change in those communities.

My six principles attempt to reflect a museum world in 2017, bonded and rooted in the communities it serves – a reality for some museums, a vision to aim for among others. In practice we operate in an age like no other with opportunities to inspire and involve our users that our predecessors could not even have dreamt of. It is surely time for ICOM to rise above the administrative definition, rally the troops and provide a vision for museum professionals and audiences to aspire to. I humbly submit my set of six principles as that rallying cry.

References

- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Bennett, T. (2004). *Pasts beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*. London: Routledge.

- Black, G. (2012). *Transforming Museums in the 21st Century*. Abingdon: Routledge.
- Brown, A.S. & Novak-Leonard, J.L. (2011). *Getting in on the Act: How Arts Groups are Creating Opportunities for Active Participation*. (Reprinted 2014). San Francisco Ca: James Irvine Foundation.
- Fleming, T. (2009). *Embracing the Desire Lines: Opening up Cultural Infrastructure*. Manchester: Watershed Gallery. Retrieved from http://www.watershed.co.uk/sites/default/files/publications/2011-08-23/Embracing_the_Desire_Lines.pdf.
- ICOM. (2004). *Code of Ethics*. Retrieved from <http://icom.museum/professional-standards/code-of-ethics//L/O/>.
- Jenkins, H. with Purushotma, R., Weigel, M., Clinton, K. & Robison, A.J. (2006) *Confronting the Challenges of Participatory Culture: media education for the 21st century*. John D. & Catherine T. MacArthur Foundation, Cambridge MA: MIT Press. Retrieved from https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/free_download/9780262513623_Confronting_the_Challenges.pdf.
- Mansfield, T., Winter, C., Griffith, C., Dockerty, A., Brown, T. (2014) *Innovation Study: Challenges and Opportunities for Australia's Galleries, Libraries, Archives and Museums*. Australian Centre for Broadband Innovation, CSIRO and Smart Services Co-operative Research Centre, August 2014. Retrieved from http://museumsaustralia.org.au/userfiles/file/GLAM_Innovation_Study_September2014-Report_Final_accessible.pdf.
- Nielsen, J. (2014). *Museum Communication: Learning, Interaction, Experience*. St. Andrews University, unpublished PhD thesis.
- Pronk, M. (2015, April 14). A few questions to ... Martijn Pronk from the Rijksmuseum. *We Are Museums* [blog]. Retrieved from <http://www.wearemuseums.com/a-few-questions-to-martijn-pronk-from-the-rijksmuseum/>.
- Stein, R. (2011). *Is Your Community Better Off Because It Has a Museum? Final Thoughts about Participatory Culture (Part III)*. Indianapolis: Museum of Art. Retrieved from <http://www.imamuseum.org/blog/2011/11/03/is-your-community-better-off-because-it-has-a-museum-final-thoughts-about-participatory-culture-part-iii/>.
- Tilden, F. (1977). *Interpreting our Heritage*. (3rd ed.). Chapel Hill NC: University of North Carolina Press.
- Weil, S.E. (1999). From Being about Something to Being for Somebody: the Ongoing Transformation of the American Museum, *Daedalus*, 128(3), 229–58.

Redefining Contemporary Museums – An East African Perspective

Rosalie Hans

Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas, University of East Anglia, United Kingdom

“It is, in every instance, for the Africans themselves (and not for foreigners, however ‘expert’ they may be in the matter) to decolonize existing museums and create the types they need” (Konaré, 1983, p. 146).

Contemporary museums emerging in eastern Africa contribute to the enrichment of the heritage field with their development of new museum modalities. Set up by individual museum-makers or civic organisations, these museums reconceptualise their spaces, collections and displays as well as community engagement and missions. These innovations indicate that, rather than functioning as permanent institutions, the museums are processes changing over time. By continuously adapting and renewing different museum modalities, contemporary East African museums oblige redrafting the ICOM museum definition. They can serve as an inspiration for change as well as benefit from a more inclusive museum field.

In the 1960s, in line with concurrent political and social changes, African museum scholars started to question the relevance of the Western museum model for the realities of the African continent (Aithnard, 1976; Myles, 1976). Both for the National Museums in Kenya (NMK) and the Uganda National Museum (UNM) this was a period of growth and innovation (although the UNM would later suffer from political turmoil resulting in decline). However, in the 1990s museums on the continent faced another crisis of identity: faced with increasing neglect and irrelevance, museum professionals and scholars advocated once more for a reform of the African museum. A crucial expert meeting organised by the International Council of Museums (ICOM) in 1991 in Togo had the theme ‘What Museums for Africa?’. In the preface to the proceedings of the meeting, Alpha Oumar Konaré (successively the Director of the National Museum of Mali, President of Mali and then Chairman of the African Union) expressed one missed opportunity:

“I regret that the African professionals did not engage a reflection more deliberately distanced from the Western model of a museum. [...] It is with the elite of our villages and rural communities, who have

created our cultural treasures and traditions, that our young elite, the museum professionals, must work out new solutions” (Konaré, 1992).

At the beginning of the twenty-first century it seems like Konaré’s wishes may have been heard: new forms of museums are emerging in East Africa that indicate museological changes. These developments are not happening within the national museum systems but within the villages and rural communities in the periphery of Kenya and Uganda. The national museum organisations in these countries still struggle with the legacy of their colonial history reflected in the continuation of a ‘western’ model of their museums. Although sporadic pioneering projects have been carried out in both museums,⁶ there has not been the radical rethinking that Konaré hoped for in his 1992 statement. By contrast it is in local, small and fledgling museums, established since the turn of the century, that museological solutions can be found.

In Kenya, these non-state museum developments can be traced to the Community Peace Museum Programme (CPMP) set up by Dr Sultan Somjee, who was Head of Ethnography at the NMK in the late 1990s and encouraged the establishment of local museums to preserve cultural material related to peace and reconciliation traditions to promote conflict resolution. The case-study museum in Kenya, the Abasuba Community Peace Museum (ACPM), is also affiliated with the CPMP and was first established around 2001 on Mfangano Island, with a collection of artefacts from the Suba region around Lake Victoria in Western Kenya. Part of its founding mission is to promote the endangered Suba language and culture, but through collaboration with the Trust for African Rock Art (TARA) it also manages the rock art sites on the island as a potential source of tourism income.

The contemporary museums in Uganda have become known more recently through the efforts of the NGO Cross-Cultural Foundation of Uganda (CCFU) who first started to work with them in 2008 when they were looking for ‘initiatives that illustrated the positive role that culture can play in development work’ (CCFU, 2012, p. 20). CCFU has classified the museums in the country under the umbrella term ‘community museums’ but this belies the variety among them as they range from institutional museums run by universities, church organisations and the Bank of Uganda to small mobile museums that take objects to schools and community centres.⁷ Nevertheless, most community museums have similar collections representing a particular ethnic group and all face the same challenges of sustainability in terms of funding, conservation

6. For example, the Ber gi dala exhibition installed in Kisumu Museum in Kenya (see Luby, Onjala & Kibet arap Mitei, 2017) and the ‘Road to Reconciliation’ project of the Uganda National Museum in collaboration with the Norwegian Directorate for Culture (Riksantikvaren, 2017).

7. For example, the C.N. Kikonyogo Money Museum is located at the Bank of Uganda in Kampala and the Cultural Research Centre Museum is part of the Catholic Diocese of Jinja. The Ankole Cultural Drama Actor’s Mobile Museum moves around with artefacts (UCOMA, 2015, pp. 10–23).

and management. Supported by CCFU, the museums have united in the Uganda Community Museums Association (UCOMA) to strengthen their position in the national and international heritage landscape. The Museum of Acholi Art and Culture (MAAC) in Kitgum, the Ugandan case study, was established in 2011 by an individual museum-maker⁸ who is collecting and presenting Acholi objects in order to revive a way of life that has been perceived as lost as a result of the long-lasting conflict that wrecked northern Uganda until 2008. Even though its new building is still under construction, the museum is active in schools with CCFU's Heritage Education Programme. These museums in eastern Africa, although diverse and emerging in specific circumstances, share many characteristics that allow them to be grouped together as contemporary museums and to analyse how they are adapting the museum idea.

Museums and materiality

New forms of museum practice are developed by the East African museum-makers on a day-to-day basis, often as solutions for encountered challenges but also as well-considered decisions. Three elements will be discussed here to elucidate innovations taking place: museum space, collections and display.

Both case museums are examples for the difficulties contemporary museums have in securing a permanent site for their initiatives. While the ACPM museum-maker was gifted a plot of land by his father, the MAAC was located in two rented properties before the museum-maker managed to acquire some land in 2013 with the support from a local chief. He is funding the construction of the museum with intermittently available finances, so 2016 construction was still ongoing. After visiting the Kenyan community peace museums in 2014 with CCFU and hearing about the difficulties they face in sustaining their traditionally constructed buildings, the Ugandan museum-maker chose to design a modern building with conventional construction materials. The ACPM, like other community peace museums, also uses traditional architecture, but the huts constructed in 2001 collapsed after a number of years. The current buildings are the result of the museum's collaboration with TARA on a Tourism Trust Fund-funded project. Although the construction supported use of traditional skills and materials, this way of building actually turned out to be hugely expensive, another reason for the MAAC to use more readily available materials. The building of the museums is just one aspect of the museum space however; it extends beyond its physical location in the community. At the ACPM the rock art sites and sacred forests are considered to be part of the entire heritage landscape offered to visitors, while in the MAAC in Uganda it is the museum-maker's active networking with so-called 'resource persons', neighbours and schools where the museum comes most 'alive'.

8. The term 'museum-makers' is borrowed from Thomas (2016), because it accurately describes the many roles these individuals take in creating the contemporary museums in Kenya and Uganda.

Collections and display

Collecting practices in both case-study museums have been collaborative and continuous processes between museum-makers and community members. Mostly, objects were collected from elders, but museum-makers also explained they buy things from the market. The Ugandan MAAC offers an insight into new collecting solutions, showing that objects may not be in the collection forever. Fourteen objects are an inalienable part of the collection, but other objects are not regarded as important in themselves; their importance lies in what they represent. For example, a calabash can be found easily and is therefore replaceable. Thus the pestle, mortar and the hoe are loaned out to the neighbours. In the ACPM, there is no storage space; all objects are displayed on plastic sheets on the floor, grouped by object type but also by use. Artefacts are easily accessible in the exhibition, both for donors and other visitors. On a visit, guides will weave an animated narrative from object to object depending on the type of visitor. Things are picked up and use is demonstrated. This is very similar to the museums in Uganda where objects are on open shelves and sometimes on the floor, encouraging multi-sensory engagement with the collection, such as playing of musical instruments, demonstrations of grinding stones and how to smoke a pipe. The up-close and personal approach is feared to be unprofessional by the community museum-makers in Uganda, who would often prefer to have glass cases, but it can be viewed as a direct, lively engagement with museum collections that more closely resembles the intimate encounters of cabinets of curiosity than the impersonal, ritualised visits in museums of the nineteenth century. Each of these activities are processes of creative adaptation and renewal of the familiar museum concepts. This will become even more evident when considering how the museum engages with its communities, taking on a multitude of functions.

Communities and missions

All museums in Kenya and Uganda identify to a greater or lesser extent as community museums. But these museums are not, as is often imagined, established by a whole community. Instead, the overwhelming majority are initiated by one motivated individual who believes strongly in the concept of a museum to preserve culture for future generations (this is the most cited motivation for starting a museum). Yet, there are frequent interactions with nearby community members. In the ACPM, the museum functions partly as a community centre where especially the male youth come to relax and watch television while the unfinished MAAC is closely involved with a heritage club school programme coordinated by the CCFU. The 'community' moniker has led to tensions at times because the personal involvement of the museum-makers is extensive; they have often invested a large amount of time and money into these projects and are very passionate about their mission. One could dismiss these museums as private but their strong local ties contradict that clas-

sification, again emphasising that these institutions do not fit comfortably into existing museum categories.

In each case, the mission of the museums is strongly expressed, often including multiple aims. In the case of the ACPM, the mission of preserving and revitalising the Suba language became connected with the Community Peace Museum Programme, so the collection and narrative now includes peace-related objects and themes. Through the collaboration with TARA the museum included the rock art sites found on the island in its mission and became a 'gateway' to the island for tourists. Nevertheless, the recognition of the Abasuba as an ethnic group with a distinct identity, language and customs has remained the main message: the museum-maker and elders express a strong conviction that the museum's role is to make the Abasuba visible. Related to this is the perception that increased recognition will result in greater political representation and increased financial support from the national government. Cultural, social and political motivations come together in these museums, making them strong expressions of agency.

Although the Acholi are one of the larger ethnic groups in Uganda, there is a strong sense that they have been marginalised by the central government. After the decades-long destructive conflict, peace has only returned slowly and the north of Uganda is the most impoverished region of the country. The MAAC is concerned with representing Acholi identity as the conflict has led to a decline of what is called 'traditional culture', which encompasses customs, norms and values. Within this context the MAAC intends to revive pride in Acholi culture and art, promoting peaceful living for the youth who grew up in Internally Displaced People camps. Like the Kenyan case, it hopes to attract cultural tourism to generate income for economic development. These museums are adaptive and multifaceted, serving many purposes at the same time, with directions changing over time.

Museum as process

These 'micro-innovations' are probably not unique considering the wealth of museums across the world, but as museum modalities they add up to forming a new way of conceptualising the museum (for example, see Candlin, 2016). Each of the described museum activities is constantly adapted to the current circumstances, leading to the conclusion that these are continuous processes. This notion is taken from Silverman who states that 'museum work is ... fundamentally processual in nature' (2015, p. 2). However, taking it one step further, this paper argues that the entire museum can be perceived as a process that is ongoing, adaptive and responsive to demands from stakeholders and circumstances. It challenges the notion of the museum as permanent institution because these contemporary museums may not exist for an extended period of time, in the same place, with the same collection or aims. As such, the processes within the museum and the museum itself can be construed as transla-

tion, a framework also used by Silverman (2015, p. 4), Nooter-Roberts (2008), Mack (2001) and Clifford (2013) in the context of museums. As the last says:

“The concept of translation, better than transmission, communication, or mediation, brings out the bumps, losses, and makeshift solutions of social life.” (Clifford, 2013, p. 48).

So, in the complex, ever-evolving situations that contemporary museums operate in, processes of translation are an appropriate method for analysis. Rather than creating one new model, the museums create museum modalities that engage with multiple ideas of what museums are. Regarding museums in this way necessitates reinventing (or broadening) the definition of what a museum is. In the next section, the implications of a redefinition of the museum for the contemporary museums in East Africa will be discussed.

Definition into practice

What does it mean for small, local, but ambitious museums to be recognised for their innovative qualities? And how can a new definition accommodate the diversity of museum modalities in East Africa? It may seem that advocating for a new ICOM definition will not affect the contemporary museums in Africa but nothing could be further from the truth. The reality is that these contemporary museums have national and international networks that connect them to the current culture and development discourse disseminated by global organisations such as UNESCO and ICOM.⁹ This discourse, which largely renders culture and heritage as an instrument to achieve a certain goal, perceives museums as vectors for development by attracting tourism, thereby increasing economic opportunities and thus improving people’s lives. This notion has pervaded national cultural policies, NGO missions and donor organisations’ funding requirements. For contemporary museums to maintain themselves in this environment means they must comply as much as possible with the demands of those who can help them continue their existence. This includes the requirement to adhere to the accepted model of a museum and does not allow for the perceived amateurism and opportunism of museum-makers. To be taken more seriously, UCOMA has introduced Quality Assurance Standards for Community Museums in Uganda, in which ICOM is explicitly mentioned under heading IV: Conservation, Collections and Research:

“... make efforts to document them in a professional way according to the International Council of Museums (ICOM) standards, including accession registers, catalogues, labels etc.” (UCOMA, 2016, p. 8).

The fact that UCOMA wants to make these unattainable standards mandatory for its members shows how concerned they are with their position in the

9. See the introduction to ‘Museums, Heritage and Development’ (Basu & Modest, 2015) for a comprehensive analysis and critique of the discourse.

field and how potentially stifling it could be for the future development of museum modalities. Changing this pervasive discourse could start at the top, by redefining the concept of a museum and acknowledging its processual nature, which has been advocated by a number of authors already (see, for example, Hooper-Greenhill, 2000, p. 152; Macdonald, 2006, p. 4; Witcomb & Message, 2015, p. xlvii; Cameron, 2015). For the museums in Uganda and Kenya, which are concerned with appearing professional in the face of distrust from the national authorities and lack of funding opportunities, a redefinition could mean real change. Contemporary museums in East Africa can serve as an inspiration for this reconceptualisation as well as benefit from a more inclusive museum field.

References

- Aithnard, M.K. (1976). Museums and Socio-economic Development in Africa. *Museum*, 28.4, 188–195.
- Basu, P. & Modest, W. (2015). Museums, Heritage and International Development: A Critical Conversation. In P. Basu & W. Modest (Eds.), *Museums, Heritage and International Development* (pp. 1–32). New York & London: Routledge.
- Cameron, F. (2015). The liquid museum: New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World. In S. Macdonald & H. R. Leahy (Eds.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory* (pp. 345–62). Malden & Oxford: Wiley Blackwell.
- Candlin, F. (2016). *Micromuseology: An Analysis of Small Independent Museums*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- Clifford, J. (2013). *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, US, & London, UK: Harvard University Press.
- CCFU. (2012). *Community Museums in Uganda: If we do not save our heritage for our children, who will?* Kampala: Cross-Cultural Foundation of Uganda.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London & New York: Routledge.
- Hughes, L. (2014). The Production and Transmission of National History: Some Problems and Challenges. In A. Coombes, L. Hughes & Karega-Munene (Eds.), *Managing Heritage, Making Peace: History, Identity and Memory in Contemporary Kenya* (pp. 185–226). London & New York: I.B. Tauris.
- Konaré, A. O. (1983). Towards a New Type of 'Ethnographic' Museum in Africa. *Museum*, 35.5, 146–151.

- Konaré, A. O. (1992). Preface. *ICOM, Proceedings of the Encounters: What Museums For Africa? Heritage in the Future*. ICOM.
- Luby, E., Onjala, I. & Daniel Kibet arap Mitei. (2017). Museums, Intangible Cultural Heritage, and Changing Societies: The *Ber gi dala* Exhibition and Cultural Heritage Preservation at the Kisumu Museums, Kenya. *Museum International*, 68, 118–130, 271–2.
- Macdonald, S. (2006). Introduction. S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 1–12). Malden & Oxford: Wiley Blackwell.
- Mack, J. (2001). ‘Exhibiting Cultures’ Revisited: Translation and Representation. *Folk: Journal of the Danish Ethnographic Society*, 43, 195–209.
- Myles, K. (1976). Museum Development in African Countries. *Museum*, 28, 4, 196–202.
- Nooter-Roberts, M. (2008). Exhibiting Episteme: African Art Exhibitions as Objects of Knowledge. K. Yoshida & J. Mack (Eds.), *Preserving the Cultural Heritage of Africa: Crisis or Renaissance?* (pp. 170–186). Woodbridge & Muckleneuk: James Curry and Unisa Press.
- Riksantikvaren. (2017, November 1). *Directorate for Cultural Heritage, Road to Reconciliation*. Retrieved from <https://www.riksantikvaren.no/en/Topics/International-activities/International-Project-News/Road-to-Reconciliation>.
- Silverman, R. (2015). Introduction: Museum as Process. R. Silverman (ed.), *Museum as Process: Translating Local and Global Knowledges* (pp. 1–18). London & New York: Routledge.
- Thomas, N. (2016). *The Return of Curiosity: What Museums Are Good For in the 21st Century*. London: Reaktion Books.
- UCOMA. (2015). *Community Museums in Uganda*. Kampala: Uganda Community Museums Association.
- UCOMA. (2016). *Quality Assurance Standards for Community Museums in Uganda*. Kampala: Uganda Community Museums Association.
- UNESCO. (2017, November 3). *The Convention, Diversity of Cultural Expressions*. Retrieved from <https://en.unesco.org/creativity/convention>.
- UNESCO. (2017, November 3). *Intangible Cultural Heritage*. Retrieved from <https://ich.unesco.org/en/convention>.
- Witcomb, A. & Message, K. (2015). Introduction: Museum Theory: An Expanded Field. S. Macdonald & H.R. Leahy (Eds.), *The International*

Handbooks of Museum Studies: Museum Theory (pp. xxxv–lxiii).
Malden & Oxford: Wiley Blackwell.

Museum Definition, Ireland

Robert Heslip

MINOM-ICOM - International Movement for a New Museology, Ireland

Since 1921, Ireland has been divided into two jurisdictions: Northern Ireland, which is part of the United Kingdom and follows the British system of museum accreditation, and the Republic of Ireland, which is an independent state and has developed its own processes. Museum policy and operative museum definitions are different in both areas, not just administratively, but because of divergent histories and aspects of local cultures. The Republic (initially the Irish Free State) achieved measures of increasing independence from the United Kingdom, of which it was once part, and consciously positioned itself in a post-colonial context. Northern Ireland, equally, was driven to emphasise its Britishness and commonalities with the rest of the UK. These political and cultural drivers both reflected and drove the way in which relationships between the individual, the state, society and cultural heritage are seen.

The process by which Irish national identity has been seen and constructed in the context of the Republic can be observed in the primacy, at least until recently, of archaeology in museums and the public presentation of the past. Fintan Cullen has documented the way in which the Dublin Museum of Art and Design, modelled on and closely linked to the Victoria and Albert Museum in both function and governance, was transformed into the National Museum of Ireland, physically close to the Dáil (parliament) and with archaeology moved from the first floor to greater prominence on the ground floor (Cullen, 2012). Established in 1877, it came to take over the collections of the Royal Irish Academy and holds many historic finds from the area that was to become Northern Ireland, the new government of which abandoned any claim to this material in return for a payment.

Successive directors of the institution from the 1890s were key players in the formation of national identity in ways much more overt than any that could be attributed to directors of, for example, the British Museum. Post-independence, the museum, and ideas of the past, moved towards more European than British models, as exemplified by the commissioning of the influential Lithberg report, led by the Director of the Northern Museum in Stockholm. At the same time, the Austrian Adolph Mahr was appointed first as Keeper of Antiquities, then director of the museum from 1933, a date given added significance by Mahr's role as head of the Nazi party in Ireland and his wartime career in Germany. He also took a lead role in drafting the 1930 National Monuments Act which, with successive revisions, gave the state ownership of all archaeological material found after that date. This means that museums cannot hold or dis-

play such material without a licence from the National Museum. His influence, as mentor of the leading archaeologists Sean P. O’Riordan and Joseph Raftery, acting, then full, Keeper of Antiquities 1945–76, then Director 1976–79, whose DPhil was awarded by Marburg University (Wallace, 1992) was also more enduring than his dates in Ireland might suggest. While having left the country just before the start of World War II and spent the period in Germany, he nominally remained in post and sought to return, a move supported by the Taoiseach (Prime Minister) Eamon De Valera, but seen as inappropriate by others. His attempt to link Irish crannoges (occupied artificial lake islands) with the La Tene discoveries was ethnically deterministic but influential. This period and its legacies were formative of ideas of national identity and ethnicity in the new state, and continued to be relevant for some time subsequently. Archaeology and a particular emphasis on specific periods was seen as central to a national narrative and this could be seen being worked out through the medium of museums. The acceptance of these concepts also had a strong centralising effect, with even some of the smallest museums attempting to model themselves on the National Museum, where history, with the possible exception of those elements dealing with state formation, was subaltern. While up until the period of ‘Celtic Tiger’ prosperity (mostly clearly 1994–2008), the National Museum could never have been described as lavishly funded, local museums were both small in number and even more substantially under-resourced in comparison.

From at least the 1980s, however, another determinant feature of heritage development was the influence of tourism, which EU structural funds, especially in the early years of their availability, made money for heritage or interpretative centres, by definition not object-based, much more readily available than for museums. This had at least two effects which may still be exerting influence, especially as currently the heritage or interpretative centre model is often considered to have failed and be unsustainable.¹⁰ The first is that the style of some new museum developments may be seen to be driven by presumptions about the size and needs of a tourist market to influence the style of presentation and operation and, almost oppositionally, an over-reaction to put clear blue water between museums and heritage centres.

The Celtic Tiger period led to existing social and economic trends becoming accelerated, emphasised and visible, and, of course, museums, as organisations existing within and reflective of society, also shifted rapidly, as well as responding to wider international trends. For example, it has become usual for career entrants to have a specific museum post-graduate qualification, a process that came much later than in the UK, though archaeology (and perhaps archaeologists) is still privileged in Irish museums, in spite of the difficulties in acquiring and holding archaeological collections. More recently the challenges of the ‘Decade of Centenaries’ which has presented a rolling series of anniversaries seminal in current state formation and most posing questions around

10. Cooke (2003) captures some of the data, but also extrapolates it to argue the need to restrict the growth of new museums.

contested histories, is finally disrupting narratives of identity-forming, which in the past have tended to be positioned either in the distant past or as stereotypically sequentially progressive. The Irish government has been notably sensitive to the implications of how these events are marked (perhaps in contrast to some previous practice), especially in the context of the Good Friday Agreement and ongoing difficulties in the Northern Ireland peace process. This, in turn, has supported an atmosphere where both national and local institutions are developing greater capacity overall to deal with history (and indeed art) in the contemporary world.

This has also been the case in Northern Ireland where, however, museum development has been influenced by structures either part of, or modelled closely on, the wider UK models. This goes back to before the formation of the state. The Belfast Museum and Art Gallery, while initiated municipally on the same Victoria and Albert model as the Dublin Museum of Art and Design, down to using the same case designs, drew on the very strong field club culture and collections to recruit Arthur Deane from Warrington in 1905, followed by J. A. S. Stendall in 1910 who, succeeding Deane, remained Director until 1953. He, in turn, was succeeded by W. A. Seaby, who came from Birmingham. Stendall was in large part the promoter of the idea, first, of a transport museum, then a folk museum, though he did not live to see it opened. Seaby oversaw the transformation of the city museum into the 'national' Ulster Museum. The museum culture was therefore clearly British, which aligned with the Unionist-dominated desires of the state, though the degree to which it was consciously driven by them is perhaps worthy of more sophisticated discussion than at times has been the case.

When formal museum standards were introduced to the UK they were initially overseen by the Museums and Galleries Commission, then by Arts Council England as an agency of the UK national Department for Culture, Media and Sport, implemented locally by the Northern Ireland Museums Council, which is one of a number of such bodies around the UK. Accreditation (then called registration) was introduced in 1988, and the current revision dates to 2011.

Having emphasised difference, it also has to be said that traditionally, professionals from both parts of the island have worked closely together, a process facilitated by the formation of an Irish Museums Association (IMA) in 1977, in which members from Northern Ireland have always played an important part. A cross-border function has been valued and, some would argue, has helped generate a degree of creative energy as different experiences come together. Usually, the position of chair has rotated between north and south, as has the location of the annual conference. The base and board meetings are in Dublin and the small amount of official support the organisation receives has come from the Republic of Ireland. In spite of what might have been regarded as an opportunity building on an existing foundation, museums and heritage received no mention in the 1998 Good Friday Agreement and no cross-border structures were put in place, unlike, for example, language. Some museum

people in Northern Ireland are members of the British Museums Association or ICOM UK, others are members of ICOM Ireland or the IMA. The land frontier between the two entities is, for all intents and purposes, invisible, but there is potential for this to change if Northern Ireland, like the rest of the UK, leaves the European Union and the Republic remains. It is also true to say that the Republic of Ireland has always been a much more enthusiastic member of the European Union than the UK, having adopted the euro and displayed a greater inclination to sign up to European conventions. This outlook has also meant enthusiastic engagement with UNESCO's intangible heritage designations, including *The Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage* (2003) and this has already started to create very real differences.

While standards-based accreditation has been in place in the UK since 1988, a similar process came much later to Ireland. A Heritage Act of 1995 established the Heritage Council with a wide range of responsibilities across natural and human heritage, including museums, which administratively sit with archives in the organisation. In 2007 the Council launched the Museums Standards Programme for Ireland (MSPI), the overall aim of which was to raise standards in museums through training and increasing capacity in what was, at that time, a rapidly expanding sector, a situation that few would guess was about to come to a dramatic halt as a result of the economic crash. MSPI was an accreditation scheme, with associated training and capacity building, created after a considerable period of consultation and development. The profession, through the IMA and individually, was heavily involved, as were key institutional stakeholders such as the National Museum. Two working groups were established by the Heritage Council, one of which looked specifically at accreditation, and the other, with some overlap in personnel, at the linked issue of training. There was also research into, and engagement with, a wide range of other national schemes, with the New Zealand model regarded as being of particular relevance. A clear awareness of the situation in Northern Ireland – where the Heritage Act also permits the Heritage Council to work and fund – also informed developments. A major difference in approach from the UK is a much more hands-on approach to accreditation assessment, involving a panel of contracted assessors who make site visits.

It was clearly recognised from the start of the process that the foundation of any accreditation system had to be based on a robust and locally apposite museum definition which had to be both rigorous enough to ensure high, internationally relevant standards, and be wide enough to be inclusive. Elitist and proscriptive definitions and standards, with relevance only to very best existing museums, would have immediately failed in the requirement to raise the level at which the whole sector, much of it small scale and sometimes voluntary, operated.

The production of the Heritage Council museum definition generated both considerable consensus and debate. Definitions based on describing the core conventional operations of museums – broadly versions of 'collect, conserve and communicate' – were understood, but in the early 2000s it was also re-

cognised that these ideas were being challenged by thinking that museums could widen the areas in which they could contribute, sometimes to the degree that the word ‘museum’ itself could be applied so widely as to become meaningless. The word was also used commercially, for example, by ‘The National Wax Works Museum’, in a way that was clearly in conflict with the sector’s core values. There was also much discussion around the issue of whether display spaces or galleries, if owning no collection, should be included.

The definition that was produced, consulted on and finally agreed, is inscribed within the MSPI, and alignment with this definition is a requirement for accreditation as well as is, *inter alia*, a commitment to forward planning to improve service to users. Meeting the Standard has a real impact on a museum’s credibility and access to funds. The definition reads:

“Museums are not for profit institutions that collect, safeguard, hold in trust, research, develop and interpret collections of original objects and original objects on loan, for the public benefit. They function publicly as places where people learn from and find inspiration and enjoyment through the display and research of original objects”. (Heritage Council, 2014, p. 1).

The similarity with the 1998 British Museums Association definition is clear:

“Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society”. (Museums Association).

To this author, the UK version links more explicitly to the 2007 ICOM museum definition, especially in terms of the Irish omission of ‘hold in trust for society’ which is not equivalent to ‘for the public benefit’. When the definition was being developed there was discussion around the ICOM museum definition as a model. The implicit rejection of the ‘institution in the service of society and of its development’ clause, which precedes the functional description of the ‘what’ rather than the ‘why’ of museum activity, also speaks to the specific relationship between state, society, organisations and individuals in the Republic of Ireland implied in the discussion of the historical introduction above, at least at that time.

As was suggested, however, museums in Ireland have been operating in a period of particularly rapid change and very deep recession. This forms the background to a recent survey of museums all over Ireland (though sampling in Northern Ireland seems to have been compromised by a limited level of response) (Mark-Fitzgerald, 2016), which throws further light on the complexity of the issue of defining the museum in Ireland. It may be that this is in part a response to a perceived need to use a definition acceptable on both sides of the border, but it is of some interest that a text box on page 6 addresses ‘What is an Irish museum?’ without reference to either the Heritage Council definition

or the British Museums Association one, but does state that the core group of 102 museums (out of a total of 230 listed) 'unquestionably fit the definition of a museum as set out by the International Council of Museums (ICOM) and adopted by the IMA' (Mark-Fitzgerald, 2016, p. 6). The data on legal status would seem to slightly contradict this assertion, given that four (equivalent to 4.7% of the sample) museums fall into the category of 'A private company owned by an individual'. This would seem to indicate that the ICOM definition of a museum occupies an interesting position on the island of Ireland: in the Republic of Ireland, there are two main definitions at play – the one created by the Heritage Council, and that of ICOM to which not only ICOM Ireland would subscribe, but also the IMA, which has many more members than the ICOM national committee and receives government support in the Republic, albeit at a very limited level. On the other hand, while there is no equivalent to the level of support given to museums by the Heritage Lottery Fund in the UK, whose funding criteria drive an implicit understanding of a particular role for museums in society, as well as being linked to accreditation, such external grant funding as is generally available, and more particularly the considerable in-kind support in the form of training, tends to come through the Heritage Council.

In conclusion, the Irish accreditation scheme can be seen to have been a success, continuing to attract new entrants and drive up standards, but the museum definition on which it is based could be regarded by some as having been founded on a museum definition that is both an artefact of times and circumstances which have to a large degree passed, and connects to a more inclusive international version that is more directional and valid in terms of placing museums as an integral tool for a developing society. While in the first decades of the twenty-first century everywhere is facing challenges, contemporary Ireland overall is both adapting to a recognition that it is a place of considerable diversity and one with a more complex history than that previously presented. In Northern Ireland, 'dealing with the past' has been a major stumbling block to developing a workable political agreement, but in the Republic, both consensus around a national narrative and a complicit avoidance of certain areas of history has also broken down. Museums are well placed to address these issues and provide spaces and assistance by which they can be played out. They deserve to be supported in doing so by directional definitions which go beyond a description of what they traditionally (and should continue to) do. Further, within a small geographic area, where resources will continue to be scarce, and with a prevalence of many of the same problems, a shared, inclusive definition could explicitly externally validate the role of museums and justify a higher level of support societally and governmentally.

References

- Cooke, P. (2003). *The Containment of Heritage: Setting Limits to the Growth of Heritage in Ireland*. Dublin: Policy Institute.

- Cullen, F. (2012). *Ireland on Show: Art, Union and Nationhood*. Burlington, VT: Ashgate.
- Heritage Council. (2014). *Museums Standards Programme for Ireland*. Retrieved from <http://www.heritagecouncil.ie/projects/museum-standards-programme-for-ireland>.
- Mark-Fitzgerald, E. (2016). *Irish Museums Survey 2016*. Retrieved from <http://irishmuseums.org/assets/IrishMuseumsSurveyWebPrint.pdf>.
- Museums Association. (1998). What is a museum? Retrieved from <https://www.museumsassociation.org/about/frequently-asked-questions>.
- UNESCO. (2003). *The Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. Retrieved from <http://www.unesco.org/new/en/santiago/culture/intangible-heritage/convention-intangible-cultural-heritage/>.
- Wallace, P.F. (1992). Joseph Raftery (1913–1992). *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 122, 158–9.

Why is the definition of a community museum important?

Teresa Morales and Cuauhtémoc Camarena
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico

Why is the definition of a community museum important? Why is it significant to distinguish this concept from other related concepts, such as the ecomuseum or the community-based museum? Within the movement of community museums and their networks, the way they define themselves is highly relevant. It implies a political stance regarding museums and their role in society.

Many authors, such as Hugues de Varine (2017), eschew the idea of definitions and maintain that it is not possible, in the case of the ecomuseum, to establish one, since every experience is unique and does not grow out of a given model. The discussion I propose here does not deny that every experience of a community museum is unique. There is no intention here of proposing a model that implies a rigid application of specific methods. However, there are certain principles that give the concept consistency, even if the way these principles are played out in diverse contexts is very different. One can argue that De Varine ultimately arrives at a similar conclusion, since he includes a chapter entitled ‘What is the Ecomuseum’ in his recent book *L’ecomusée singulier et pluriel*. In this text he describes the ecomuseum as a process, identifies the elements that distinguish it from a traditional museum, and shows how it arises from the relationship between the three pillars of territory (or territories), community (or communities) and heritage (or multiple heritages).

From the point of view of many museum specialists, the distinction between ecomuseums and community museums is not significant. A current reference point for this discussion is the 2016 Milan Cooperation Charter, ‘Ecomuseums and Cultural Landscape,’ developed as a product of the Ecomuseums and Community Museums Forum held during the ICOM Conference in Milan in 2016. In the section titled ‘Ecomuseums or Community Museums’, the document states:

“[Ecomuseums or community museums] are a project and a process of local development combining human and heritage resources of a given area. ... The Ecomuseum accompanies the world as it is and prepares the world to come, using the common living heritage of the place, which it manages and enriches through material and intangible components. ... The Ecomuseum is a network of local actors and collaborates with other public and private institutions, which work for the social, cultural and economic development, and for the wellbeing of the community”. (Dal Santo et al., 2016).

In the section titled 'Our Common Vision', the document includes the following:

"Ecomuseums consider themselves as participatory processes that recognize, manage, and protect the local heritage in order to facilitate a sustainable social, environmental and economic development. ... They develop creative and inclusive practices aimed at the cultural growth of the local communities, based on the active participation of people and the cooperation of organizations and associations."

This vision is different from the concept of community museum embraced by the movement of the Network of Community Museums of America and the related networks in Mexico, Nicaragua, Costa Rica, Venezuela and Colombia. The key component of the concept in this context is the decisive action of the community, developing a collective initiative to strengthen its identity and capacity for self-determination. Community actors, expressing themselves through a variety of consensus-building processes, create the community museum. In this sense the community is not one of many local actors – it is the determinant force, the protagonist and the creative motor of the museum.

Community groups decide to found and develop the museum. The museum responds to their needs and interests. Community representatives manage and direct the museum. Community groups discuss the themes to be addressed, carry out the research involved, develop the design of exhibitions and produce elements to represent their stories. In this sense, community voice is constructed through a collective process of self-interpretation. In the ongoing operation of the museum, community needs and rights are addressed through a variety of actions and programmes.

To elucidate the difference between these two concepts, we can return to the 2016 Milan Cooperation Charter and examine how community is understood in this text. In the first paragraph, community is comprehended as 'human resources' that combine with heritage within a certain area or territory, to produce a project and a process of development. This affirmation seems related to the classical concept mentioned above, of the ecomuseum as an institution that links the three central elements of community, heritage and territory. Community is not the main locus, but part of a configuration. The ecomuseum appears as an active agent; it uses the common living heritage, and it also manages and enriches this heritage. The ecomuseum is understood as a network of 'local actors', without affirming that these are necessarily community actors. The local actors collaborate with public and private institutions for the well-being of the community.

Throughout these affirmations it is not clear that the community is the protagonist and active agent of the processes involved. The community appears to be a 'resource' for the action of another agent. The ecomuseum is the subject that uses, manages and enriches heritage, not the community. The ecomuseum works 'for' the community; the community appears as a receptive element, a beneficiary of this action.

Although participation appears as a central factor in this definition of an ecomuseum, it is referred to as a generalised concept of people, organisations and associations. But what is the nature of these organisations and associations? Are they community organisations? Are they agencies of local or state government? Are they private organisations? The identity of these 'local actors' is not clear. Some of the first texts on ecomuseums indicated that they were directed through a cooperative effort of 'users' of the museum, funders or elected government representatives, and specialists, although De Varine and others subsequently abandoned this formula (De Varine, 2017). In any case it would seem that they are not necessarily community organisations but a wide variety of groups and institutions.

If this ambiguous definition holds true for ecomuseums, it does not for community museums. Let us take the case of the Community Museum of Mulaló, an Afro-Colombian community in the Department of Valle de Cauca, Colombia. The museum is part of an historical and cultural centre, and it is managed by the Association of Friends of the Historical and Cultural Center of Mulaló. However, the 23 members of the association are community leaders who represent one of the 17 different grassroots organisations of the community, and young people of Mulaló who have become involved in the programmes of the museum. The members of the Junta Directiva (Directive Council) of the museum must be affiliated to or validated by the Junta de Acción Comunal (Council of Communal Action). The most important decisions of the museum, and of the community in general, are consulted in the Consejo Comunitario (Community Council) where the 17 grassroots community organisations come together regularly (Museo Mulaló, 2011).

Argos, a multinational cement company, has a factory within the territory of Mulaló. It has provided financial support to the museum, but it is not part of the Association of Friends mentioned above. The National Agency of Infrastructure is also active in the local affairs of Mulaló. These private and public entities could be considered local actors in this context. However, the National Agency of Infrastructure has supported the company Covimar SAS in its efforts to impose a project to build a highway that disrupts community life and affects the water sources of Mulaló. The community museum has been a rallying point, working with the Community Council to organise the opposition to this project. The museum is not a vehicle for 'local actors' who are not members of the community and who can act in opposition to community concerns and rights.

The characterisation of the museum as a 'participatory process' is vague because it does not clarify how this participation is related to decision-making. Which 'local actor' participates with greater weight in the decisions concerning the vision and programmes of the museum? When this element is unclear it leaves open the possibility for the domination of interest groups outside of the community and can blur the distinction between a process of community action and a project involving manipulation. Many projects can involve a degree

of community participation and still be contrary to community interests. For example, the tourist service centre built in Yanhuitlán by the state government of Oaxaca in the South of Mexico involved the participation of some community actors such as a few owners of local hostels. But the majority of community members opposed the project due to its management, location and design. They argued that as a community project, it had to be approved by the community assembly. As a general principle, a project must involve community decision-making as well as community participation to be a legitimate community initiative.

Decision-making involves what Paulo Freire calls the ontological vocation of the subject. Human beings are subjects because they are capable of reflection, of critical thought, of historical awareness; they are beings who can choose, create and transform reality. To be a subject is our ontological calling, which we cannot renounce without becoming a mere spectator of events, an object (Freire, 1975). Collective decision-making is the process of making choices that empowers the collective subject. Through decision-making the collective subject builds its capacity to take action, to transform, to shape its own future.

The community museum is an instrument to strengthen the collective subject because it provides a new area in which to develop community initiatives; it is a vehicle through which a community can act on its own memory. This action involves not only participation but decision-making. In this process the community decides to create a site to protect its memory and heritage, it decides who will operate the museum, it decides which elements of its heritage it will address, and it decides how to represent this legacy. It also determines which tasks and programmes the museum will undertake in its everyday activities.

If this process of collective decision-making is absent, the significance of the museum is fundamentally altered. It is not just one attribute in a list of attributes. It is the difference between a community acting together to recognise its collective experience and a community receiving someone else's version of its history. It is the difference between a community organising its own resources to meet its needs and a community receiving a service someone else has organised for it.

The community museum is a process developed through community decision-making and the collective, creative participation of community members. Its key element is the agency of the community. For this reason, in this concept the categories of territory and heritage are not as significant as they are in the ecomuseum. They could not be seen as two elements of equivalent importance to the element of community. Only the community is comprised of subjects with the capacity to create, decide and transform reality. Territory does not have agency. Territory, as a social construct, is a product of the agency of the community. It is a site imbued with the meaning that a community or other social groups recognise in it. The same is true of heritage. Who decides what is heritage? What makes certain kinds of heritage valuable? Communities endow heritage with meaning; heritage itself is not an active force. To affirm that ter-

ritory or heritage 'act' in some fashion disguises the reality of the social agents that act in their name. Usually these social agents are public or private entities, which appropriate the faculty of speaking in the name of a certain territory or patrimony, such as elected officials who purport to represent a territory or conservation specialists who take on the faculty of defending a certain type of heritage.

Within the movement of networks of community museums mentioned above, what is the concept of community? Clearly, this concept is problematic. It has been used to describe radically different social groups and to legitimise a wide variety of views of the common good. In the community museum movement, the use of the term does not arise from an abstract discussion, and is more related to how certain groups describe themselves. For example, the community museums established in Oaxaca, Mexico, have been created by villages which perceive themselves as communities woven together by practices of communal government, their custody of an ancestral territory and a rich collective ceremonial life. In Colombia community museums have been established by African diasporic communities which identify themselves through their memory, ancestral practices, oral tradition and the process of occupation and appropriation of their territories.

There is another element that arises from the social context of experiences of community rather than an intellectual discourse. Most communities that develop community museums were constructed in resistance to the dominant society around them. They are non-hegemonic or subaltern communities which struggle against processes of subordination, disempowerment and neocolonisation. In this context, the community museum becomes a tool to strengthen their position with regards to regional, national or even global social forces. It is tool to claim the community's right to manage and interpret its own heritage. It provides a platform with greater visibility to communicate collective experiences and legitimise the community's points of view. On the other hand, it also builds capacities from within. Through greater self-knowledge, it helps community members to disengage from the negative images of themselves that are present in dominant culture.

Eleazar García Ortega develops this theme:

"We must understand [the increasing interest of native communities in the establishment of a community museum] as an urgent need to rethink our own identity, to look within ourselves in an introspective journey, as an attempt to re-discover ourselves, to counter the uncertainty that is perceived without. ... The impulse to found a museum gives us the possibility to see ourselves ... in a mirror we ourselves create.

As we intentionally develop the initiative to look within ourselves, we recover, gradually, the self-esteem that has been denied us as subaltern or subordinate cultures.

The collective subject that observes itself becomes the protagonist, participating in its own construction, interacting with other individuals who share the same identity.

As we refuse to become homogenized beings, all cut in the same pattern, we begin a slow process of decolonization. As we affirm our right to be who we are, we find the certainty to seek our own destiny. For this reason, even the most remote villages now desire this re-encounter. The community museum is a tool that helps us develop this exercise fully, so that our cultures can assert our right to resist and survive, in a world where inclusive diversity prevails” (García Ortega, 2015).

This text helps to clarify why the community museum has an important role in the museums of the twenty-first century. In a global scenario in which a growing number of communities are claiming their right to preserve and strengthen their specific identity and way of life, the community museum will be an important tool. It will be a tool for indigenous communities, African diaspora communities, ethnic communities, and others who struggle for recognition and dignified treatment within the larger society. It will be an instrument through which communities will provide their members with opportunities to deepen their awareness and creative expression of their history and culture. It will help communities to strengthen themselves with regards to their external relationships and their internal resources. But to achieve these ends, communities must appropriate their museums fully. They must exercise their decision-making capacity over all its operations, not just one aspect or one project of an exhibition. In this sense, the community museum is not interchangeable with other types of museums. It has its own identity and relevance as a concept and practice that will continue to develop in the coming years.

References

- Dal Santo, Raul, et al. (2016). *2016 Milan cooperation Charter ‘Ecomuseums and cultural landscape’*. DOI: 10.13140/RG.2.2.35542.04166.
- De Varine, Hugues. (2017). *L’écomusée singulier et pluriel*. Paris : L’Harmattan.
- Freire, Paulo. (1975). *La educación como práctica de la libertad*, Mexico: Siglo XXI Editores.
- García Ortega, Eleazar. (2015). *The Museum As a Resource for Decolonization: The Experience of the Community Museum of San Juan Guelavía*. Mexico: Lxs Desechables Editorxs.
- Museo Mulaló. (2011). *Affiliation to the Network of Community Museums of America*. Unpublished document.

Autores / Authors

Para los artículos de Buenos Aires:

José Linares Ferrera

Arquitecto y Doctor en Ciencias sobre Arte. Presidente del Comité Cubano de ICOM. Dirige proyectos en museos y rehabilitación e intervención en edificios históricos de Cuba. Dirige las obras de rehabilitación de La Habana Vieja. Ha publicado libros sobre museología y patrimonio.

Olga Nazor

Conservadora de Museos y Licenciada en Gestión de Recursos Humanos. Profesora en Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina. Presidente de ICOFOM LAM Sub Comité de ICOFOM para América Latina y Caribe. Consultora nacional en patrimonio.

Eduardo Ribotta

Técnico en Documentación y Museología Arqueológica. Ex Director de Maestría en Museología en Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Ex Director Museo Ciencias Naturales de la Fundación M. Lillo.

Susuki Rey

Licenciada en Museología. Profesora en de Universidad del Museo Social y Universidad Buenos de Misiones. Tiene estudios de posgrado en Educación Artística. Aires, Argentina. Co-fundadora del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones.

Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa

Doctora en Sociología. Licenciada en Historia. Profesora Titular de Teoría Museológica en la Universidad federal de Bahia, Brasil. Miembro activo del fórum UNESCO de Universidades y Patrimonio. Es consultora nacional e internacional en proyectos vinculados a patrimonio.

Sandra Escudero

Antropóloga, Profesora en Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina. Coordinadora del Departamento de Arqueología y Profesora en la Escuela Superior de Museología de Rosario. Especialista Educación y Museos. Miembro del Board de ICOFOM LAM.

Carlos Vázquez Olvera

Doctor en Antropología Social. Licenciado en Sociología. Ex Director del Museo Nacional de las Culturas. Coordinador de Maestría en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. Profesor en Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

Lucía Astudillo Loor

Doctora en Ciencias de la Educación. Especialización en Historia en Universidad del Azulejo en Cuenca, Ecuador. Estudios de Museos y Educación Directora

del Museo de los Metales y de la Casa Museo “María Astudillo de Montesinos” en Cuenca, Ecuador.

Para os artigos do Rio de Janeiro:

Lygia Segala

Professora Associada da Universidade Federal Fluminense (UFF) na Faculdade de Educação e no Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidade. Coordena o Laboratório de Educação e Patrimônio Cultural da UFF.

Gleyce Kelly Heitor

Tem licenciatura em História (UFPE), mestrado em Museologia e Patrimônio (UNIRIO e MAST) e experiências com projetos de mediação cultural, educação e programas públicos em museus e exposições de arte. Pesquisa as relações entre os museus, a arte contemporânea e a educação; as interfaces entre a museologia e o pensamento social brasileiro e as relações entre os museus e os movimentos sociais. Atualmente é professora assistente substituta do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG) e doutoranda em História Social da Cultura pela PUC-RJ.

Alex Rodrigues Venancio

Graduando do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Museologia Experimental e Imagem (MEI); voluntário no Museu das Remoções.

Joyce Mendes Gomes Barros

Graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bolsista de Iniciação Científica do Grupo de Pesquisa em Museologia Experimental e Imagem (MEI) e colaboradora voluntária do Museu das Remoções.

Sandra Maria de Souza Teixeira

Graduanda em História, licenciatura e bacharelado, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Guia de Turismo, atriz e articuladora do Museu das Remoções.

Karen Brown

Senior Lecturer in Art History and Museum and Gallery Studies in the University of St Andrews, and Director of the Museums, Galleries and Collections Research Institute. She currently serves on the Boards of ICOM ICOFOM and ICOM Europe. She is Coordinator of the EU Horizon2020 project EU-LAC-MUSEUMS (2016-2020), which focuses on the topic of museums, community and sustainability in Europe, Latin America and the Caribbean.

Jamie Allan Brown

Youth Programme Worker and Researcher for the EU-LAC-MUSEUMS collaborative project between Europe, Latin America and the Caribbean. Based at

the Museums, Galleries and Collections Institute (MGCI) within the School of Art History at the University of St Andrews in Scotland.

Leandro G. N. Moraes

Graduando de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Museologia Experimental e Imagem (MEI) onde atua no projeto “Musealização e Descolonização: observando a mudança social a partir da axiologia museal” pesquisando a participação de indígenas em exposições e curadorias.

Luciana Christina Cruz e Souza

Mestre e Doutora pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) no Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). Atualmente é Professora Substituta do Curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG). Atua como Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Museologia Experimental e Imagem (MEI - UNIRIO) e também como Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) sediado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Ana Paula Rocha

Graduanda do Curso de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e foi Bolsista de Iniciação Científica no projeto História da Museologia (UNIRIO / ICOFOM) entre 2014 e 2016.

Silvilene de Barros Ribeiro Morais

Museóloga, Mestre em Educação (UFRJ), doutoranda do Programa de pós-graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO), membro do International Council of Museums – ICOM.

Maria Amélia G. de Souza Reis

Professora Doutora do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio- PPG_PMUS UNIRIO/MAST. Pesquisadora do Centro de Estudos Interdisciplinres do Século XX, membro do International Council of Museums – ICOM.

Paula Ribeiro Trocado

Graduanda no Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), estagiária do Museu Casa de Rui Barbosa – FCRB e bolsista do Programa de Ensino Tutorial – (PET) PROGRAD/UNIRIO: Ensino Experimental para Mudança Social.

For the St Andrews papers:

Bruno Brulon Soares

Museologist and professor of museological theory in the Department of Museological Studies and Processes at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), where he coordinates the Research Group Experimental

Museology and Image (MEI) and he is the head of the Laboratory of Experimental Museology (LAMEX). He is currently vice-president of the International Committee for Museology (ICOFOM).

Alberto Garlandini

Vice President of ICOM, former President of ICOM Italy, member of ICOM's Standing Committee for Museum Definition, Prospect and Potentials. He participates in the UNESCO High Level Forum on Museums and is member of the Board of Directors of the National Museum of Palazzo Ducale in Mantua, of the Scientific Committee of Brescia Musei Foundation and of the National Commission for the Reform of State Museums. He is a lecturer at Italian universities and international conferences, and has been widely published in Italian, English and French.

Janet Blake

Associate Professor of Law at the University of Shahid Beheshti (Tehran) where she is also a member of the Centre for Excellence in Education for Sustainable Development. She is a member of the Cultural Heritage Law Committee of the International Law Association and has acted as an International Consultant to UNESCO since 1999, mostly in the field of intangible cultural heritage. Her research monograph on International Cultural Heritage Law was published by Oxford University Press in June 2015.

François Mairesse

Professor of museology and cultural economics at the Université Sorbonne nouvelle (Paris 3). He also teaches museology at the Ecole du Louvre. He is President of the International Committee for Museology (ICOFOM). He was formerly Director of the Musée royal de Mariemont (Morlanwelz), in Belgium. After a Master in Management and a Master in Art History at the Université Libre de Bruxelles, he received his PhD in 1998 at the same university. He first worked at the Fonds National de la Recherche scientifique, and then moved to the Cabinet of the Minister President of the French speaking government of Belgium. In 2002, he became Director of the Musée royal de Mariemont. He is the author of several articles and books on museology.

Joanne Orr

Director of Living Culture Development of the Getty leadership Institute and former CEO of Museums Galleries Scotland, with an MA in Museum Studies from University of Leicester and an MBA in Business from Durham University. She was Founding Chair of UNESCO Scotland Committee, served as Director on UK National Commission for UNESCO and Director for the Board of ICOM UK.

Graham Black

Professor of Museum Development at Nottingham Trent University and museum interpretation consultant. Museums with which he has been involved have twice won the UK Art Fund Prize. His publications include two books,

The Engaging Museum (2005) and Transforming Museums in the 21st Century (2012).

Rosalie Hans

Doctoral research on independent museum developments in Kenyan and Uganda at the Sainsbury Research Unit at the University of East Anglia. In June 2018 she will start as Research Associate on the Rising from the Depths research network at the University of Nottingham.

Robert Heslip

Currently works in the Tourism, Culture, Heritage and Arts unit of Belfast City Council. Previously he was a curator in the Ulster Museum, Belfast, was formerly chair of the Irish Museums Association. Currently is a board member of ICOM-affiliate MINOM which looks at socio-museology practice.

Teresa Morales

Contributor to the conceptualization and practice of community museums, working intensively with her husband, **Cuauhtémoc Camarena**, since 1985. They have helped establish 25 community museums, published several articles and books, and fostered the creation of networks of community museums in Mexico and Latin America.

Definir los museos del siglo XXI: experiencias plurales es el resultado de los trabajos presentados en simposios organizados por el ICOFOM en Buenos Aires, Rio de Janeiro y St Andrews, en Noviembre 2017, como parte del debate internacional sobre la Definición de Museo del ICOM.

Definir os museus do século XXI: experiências plurais é o resultado dos trabalhos apresentados em simpósios organizados pelo ICOFOM em Buenos Aires, Rio de Janeiro e St Andrews, em novembro de 2017, como parte do debate internacional sobre a Definição de Museu do ICOM.

Defining museums of the 21st century: plural experiences brings together a selection of papers presented in symposia organised by ICOFOM in Buenos Aires, Rio de Janeiro and St Andrews in November 2017, as part of the international debate on ICOM's Museum Definition.

About the authors

Bruno Brulon Soares is a museologist, Professor of Museology at Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) and professor in the Post-Graduate Program in Museology and Heritage (UNIRIO/MAST) in Brazil. He coordinates the Research Group Experimental Museology and Image (MEI) and currently he is Vice-president of the International Committee for Museology (ICOFOM).

Karen Brown is a Senior Lecturer in Art History and Museum and Gallery Studies in the University of St Andrews, Scotland, and Director of the Museums, Galleries and Collections Research Institute. She currently serves on the Boards of ICOM ICOFOM and ICOM Europe. She is Coordinator of the EU Horizon2020 project EU-LAC-MUSEUMS (2016-2020).

Olga Nazor is a Museum Curator specialized in Human Resources Management. Professor at Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Buenos Aires, Argentina. President of ICOFOM LAM ICOFOM Sub Committee for Latin America and the Caribbean (ICOFOM LAM). Nationwide Consultant in Heritage and Museum.